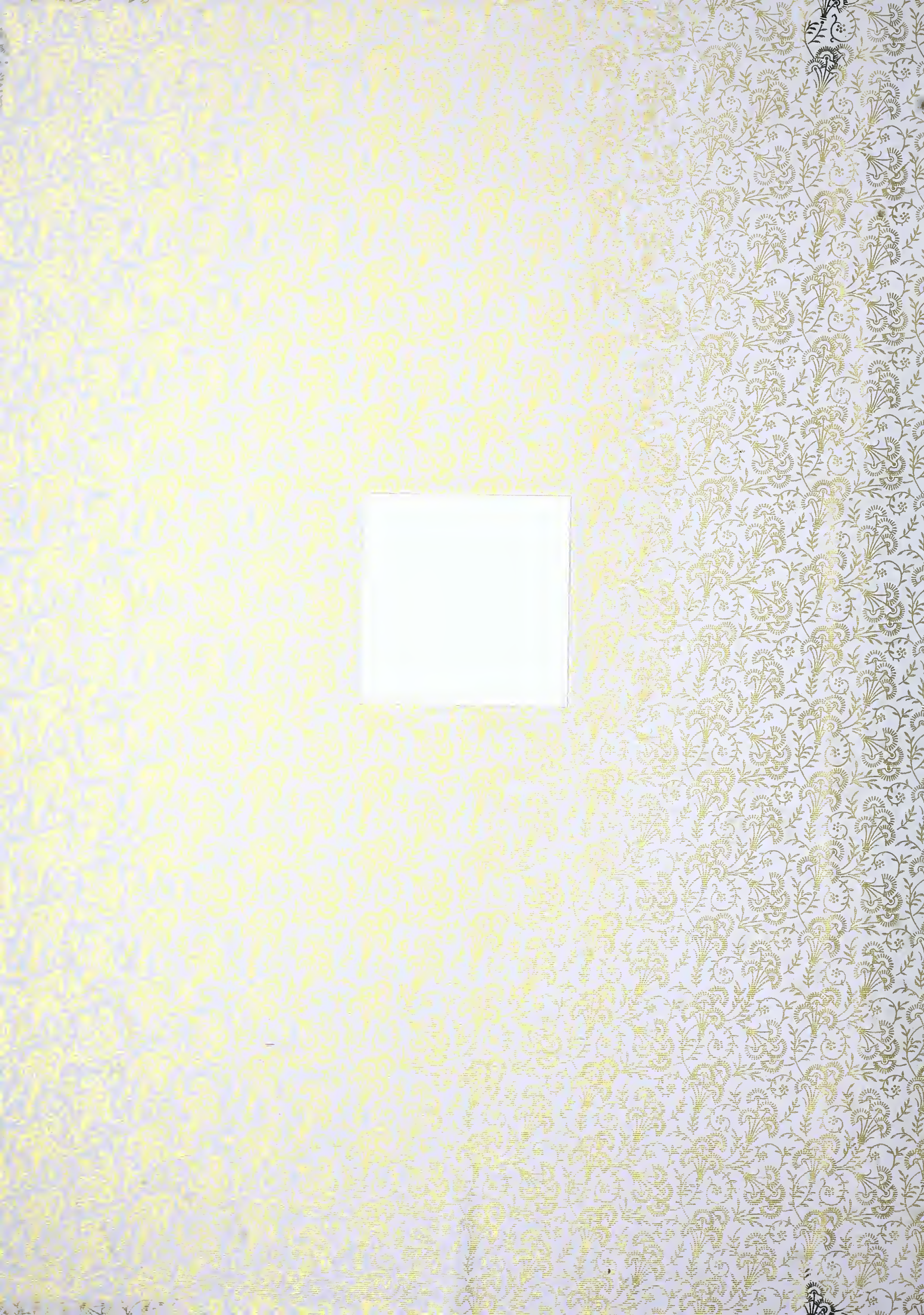






DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

DIE
KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

*

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

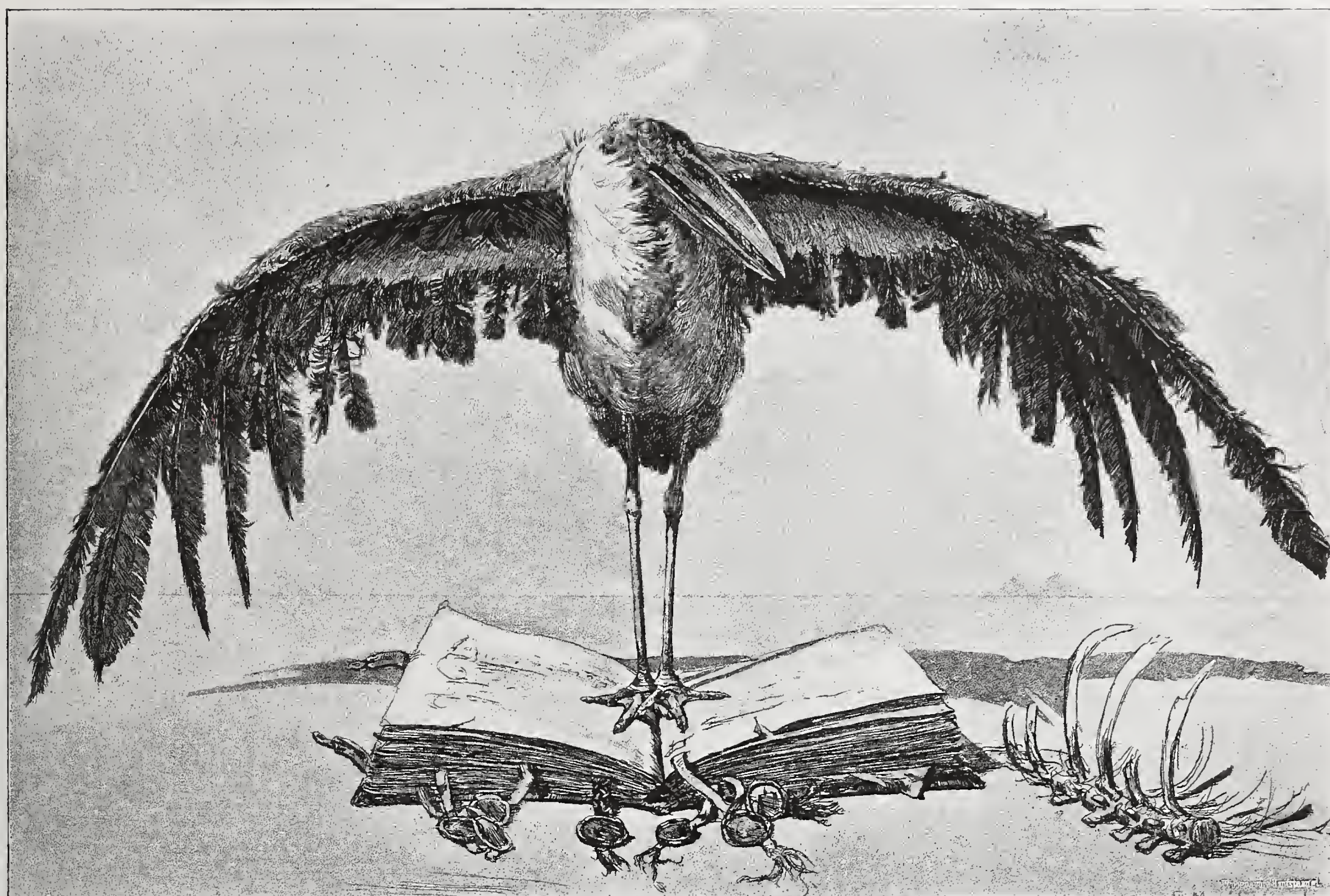
1896. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.





Marabu.
Nach der Original-Radierung von *Ernst Moritz Geyger, Berlin.*

Radierer unserer Zeit

Von

HANS W. SINGER

Wenn man ein so schönes Thema zur Bearbeitung vorgeschlagen erhält, da freut man sich aufrichtig auf die Stunden angenehmer Beschäftigung mit herrlichen Kunstwerken, die nun bevorstehen. Noch mehr — man soll die Schätze nicht nur geniessen, man soll sie sogar noch Anderen zuführen. Mit Vergnügen schreitet man zur vorläufigen allgemeinen Disposition, zur flüchtigen Zurechtlegung des Materials. Doch wehe! — bald schwindet die Freude fast vor einer aufsteigenden Angst. Wie schwillt das Material! Wie soll man das Alles unterbringen? Ist es möglich, unter den gegebenen Umständen auch nur einen Begriff von all dem Schönen zu geben? Der zuerst mit den Worten «Die moderne Radierung» breit gefasste Titel schrumpft bald zu «Die Radierer unserer Zeit» zusammen, und auch hiervon muss endlich noch das «Die» wegfallen, da es eine Erschöpfung des Gegenstandes verspricht, an die nicht einmal gedacht werden kann.

Bei solcher Sachlage ist es nun ein Glück, dass Klinger übergangen werden darf. Unter gewöhnlichen Umständen wäre ein Aufsatz über die moderne Radierung ohne Klinger etwa wie eine deutsche Litteraturgeschichte ohne Schiller oder Goethe. Doch den Lesern dieser Zeitschrift ist der grosse Meister erst neulich nahe gerückt

worden, und so darf ich Raum und Zeit, die ich ihm hätte widmen müssen, diesmal an den Versuch wenden, der seinen Mitarbeitern in der Radierung gelten soll.

Klinger hat auf die deutsche Künstlerwelt einen grossen Eindruck gemacht und doch bis jetzt keine wirkliche Schule oder Nachahmer erzogen. Bei einem mächtigen Künstler, dessen Ausdrucksform so einseitig ist wie zum Beispiel Michelangelo's, kann es nicht ausbleiben, dass er eine Schule hervorruft, denn er hat bestimmte Züge, die man absehen kann, eine gewisse Aussprache, die nachgeahmt werden kann. Klinger ist zu vielseitig. Den Selbstthätigen kann er anregen, den Unselbstständigen aber nicht anleiten. Man kann ihm nicht leicht «Griffe» ablernen; man kann ihm höchstens etwas äusserlich nachmachen, wie z. B. Dasio, der auch Folgen mit der Bezeichnung «Opus I», «Opus II» herausgab.

Vor etwa drei Jahren erschien Dasio auf der Bildfläche mit vielversprechenden graphischen Arbeiten. Es waren Steindrucke (die ja nicht in den uns gesetzten Rahmen passen), in denen trotz mancher Zeichnungsmängel, durch einfache Behandlung und phantasievolle Conception eine gute Wirkung erzielt worden war. Auf dem «Jungbrunnen» z. B. war eine Lichtfluth, ein breiter Sonnenstrahl quer über das Bild von einer Ecke zur anderen, äusserst geschickt gegeben, einfach durch Aussparen des weissen Papieres. Ebenso lobenswerth waren die gleichzeitigen kleinen Radierversuche: «Nacktes Mädchen» auf einem Felsen bei einem Weihkessel sitzend, «Sphinx» mit einer Heiligen und dem kleinen Amor, «Amor» mit dem Bogen hinter sich, «Laubbekränzte sitzende Bacchantin», die alle durch ihre Phantasie fesseln. Das Blatt, ein Gärtner raubt einem Mädchen einen Kuss, besitzt wirklich feine radiererische Qualitäten.

Darauf folgten die Opera I und II, Eros, Allsieger im Kampf, und Tempi. Auch darunter befindet sich manches Gute, z. B. das Blatt mit dem Mädchen, das verzweifelnd, händeringend vor dem Altar kniet, hinter dem Amor kalt, siegesbewusst und daher erbarmungslos steht; sein wohlgelungener Kopf sitzt allerdings auf einer anatomielos gezeichneten Figur. Mit der Zeichnung, mit der technischen Ausführung hat es der Künstler manchmal zu leicht genommen. Auf allen Blättern stehen die Figuren gewissermassen unter einem elektrischen Scheinwerfer. Das hilft über die Schwierigkeiten der Modellirung hinweg. Doch diese ewigen schwarzen Schlagschatten und grellen Lichter ermüden mit der Zeit.

Dasio nennt seine Schöpfungen nicht nur Opera, er will auch als erotischer Satyriker auftreten. Als solcher ist man aber erst geniessbar, wenn man künstlerisch verklärt, wenn man den cynischen Gedanken ganz hinter einer Augenfreude verbirgt.

Alles in Allem genommen kann man nicht sagen, dass Dasio die schönen Versprechungen seiner Erstlingsarbeiten mit diesen Opera ganz eingelöst habe. Bei wenig anspruchsvolleren Arbeiten, solche, die nicht einen philosophischen Gehalt in einem Cyklus entwickeln, sondern nur einen einfachen Vorwurf künstlerisch darstellen wollen, dürfte es ihm gewiss gelingen.

Dem Klinger nicht so ähnelnd und doch eher ihm gleich ist Ernst Moritz Geyger, denn auch er gehört zu den Meistern des Könnens, zu den vielseitigen Künstlern. Als Maler ist er wenig bekannt; die Skizzen, die man in seinen Ateliers sehen konnte, verriethen, dass er auf koloristische Stilisirung, besonderes Gewicht legte. Seine Skulpturen dagegen hat er ausgestellt und sie haben ihm allenthalben das grösste Lob eingebracht. Gerade wie in der Plastik, beschränkt sich seine Radiererthätigkeit fast ganz auf Schilderungen aus dem Thierleben. Zuerst kamen einige auf Verlegerbestellung gemachte Hirschstücke, bei denen Geyger seinen eigenen künstlerischen Wünschen nicht völlig gerecht werden durfte. Dann aber erschienen die Löwen, die Affen, die Elephanten, der Marabu. Bewegungen und Körperbau der Thiere sind überraschend gut, mit der Treue der Photographie und doch mittels einer lebensvollen, persönlichen Technik wiedergegeben. Königlich faul liegt der alte Wüstenraufbold auf einem erhöhten Brett ausgestreckt, während beinahe ebenso träge seine Gefährtin aus der Pfanne am Boden säuft. Die ganze schwüle, geruchsschwangere Luft eines Carnivorenhauses weht uns entgegen. Die Elephanten mit ihren plumpen Gliedern und klugen kleinen Augen lassen ihre famos stofflich gelungene Dickhaut von einem etwas überflüssigen Putto abkehren. Der Marabu soll eine Sartyre auf den dünkelhaften Professor sein. Rechthaberisch steht er da auf dem Buch mit den sieben Siegeln, das seiner Allwissenheit nicht verschlossen blieb, über das er stolz die Flügel ausbreitet, die in mancher Fehde mit den lieben Collegen ihm kräftig zerzaust worden sind. Mit pietätvoller Rührung verdreht er das Auge nach dem Heiligenschein, den die Eigenliebe ihm selbst aufgesetzt hat. Die Affen endlich zeigen all die Possier-

lichkeit, die uns vor den wirklichen Käfigen soviel Spass bereitet. Grosse Ausdauer, fleissigstes Studium und eine glückliche Hand mussten sich vereinigen, ehe die Thiere mit solcher Unmittelbarkeit auf das Papier gebannt werden konnten. Einer hockt auf einem Buch, auf dem die Worte «Abstammung des Menschen» sichtbar sind. Dieser Einfall hat den Künstler mehreremal zur Darstellung gereizt. Zwei Jahre nach den eben genannten Blättern erschien die «Darwinistische Disputation». Von sechs Affen umgeben, deren Einer es hält, liegt ein lachendes Menschenkind am Boden. Alle Sechse wissen nicht recht, was sie aus dem Ding da machen sollen und schlagen um Rath in einem Buch, «Abstammung des Menschen», nach. Der Erste, konservativ und überlegen, blickt mit unverhohlener Geringschätzung auf den Neuling herab. Ein Zweiter ist sichtlich erschrocken und durch das Auftreten der neuen Erscheinung an seinem alten lieben Glauben irre geworden. Zwei Andere hoffen im Buch die nöthige Lösung des Problems zu finden, während die letzten Zwei lieber direkt am Original ihre Forschungen anstellen, wobei der Eine schon mütterliche Instinkte verräth und nach der Milchflasche gegriffen hat. Das Ganze ist unter eine ideale Beleuchtung gestellt. Wie bei manchen alten italienischen Bildern der heiligen Nacht das Licht vom Christkind auszuströmen scheint, so liegt der Lichtquell auch hier nicht ausserhalb des Bildes, sondern in der Mitte der Darstellung. Mit überaus feiner und genauer Beobachtung ist das Kind gestochen. Eine zarte, sorgsame Linie liegt eng neben der nächsten und alle vereinigen sich zu der grösstdenkbarsten Plastizität. Das Dreidimensionale ist vielmehr als die Stofflichkeit der Haut betont und gelungen. Das Blatt gehört zu den grössten Seltenheiten. Die Platte gelangte in den Besitz eines Berliner Herren, der sie, nachdem etwa fünf Abzüge gemacht wurden, vernichten liess.



Titelblatt zu Opus II. «Tempi».
Nach der Original-Radierung von *M. Dasio, München.*

Noch ein drittes Mal hat Geyger dieses Thema behandelt, diesmal auf einer grossen Platte. Die Zahl der Affen in der Hauptgruppe hat sich beinahe verdoppelt; ausserdem ist noch ein wahrer Wald von Affen zu sehen, Tausende und Abertausende, deren letzte sich als winzige Figuren auf den Felsen des Hintergrundes verlieren. Dieselben Probleme wie im anderen Blatt werden hier aufgeworfen. Zur Erklärung und Motivirung des Lichtes dient eine Laterne, die wir aber nur von hinten sehen; ihr Licht wirft sie auf das weisse Buch und den Kindeskörper, sodass der Lichtquell ebenfalls im Mittelpunkt der Darstellung liegt. Auch bei diesem Kind ist vorzüglich die Plastizität zu bewundern, und auch hier zeigt die eine Affenpfote das scharfe Verständniss für das Organische in der Struktur des jeweiligen Vorwurfs. Mit diesem Wort haben wir den Springpunkt der Geyger'schen Radiermanier berührt. Ein gewisser künstlerischer Ernst verursacht ihn allem «Chic», allem das irgendwie als «Sand in die Augen» aufgefasst werden könnte, abhold zu sein. Nur die Erscheinung eines Gegen-

standes wiederzugeben, womöglich durch einen flotten Vortrag, der die markanten, gleich in die Augen fallenden Züge festhält und accentuirt, in anderen Worten, der Impressionismus, kommt ihm unkünstlerisch oder doch ungenügend vor. Wie das Wesen des Naturkörpers nicht im äusseren Schein besteht, auf dem die innere Konstruktion ruht, sondern sich organisch entwickelt und die Erscheinung gleichsam nur als Mantel um sich hängen hat, will auch er, wenn er einen Gegenstand zeichnet, genetisch konstruiren und zur Erscheinung gelangen, indem er den Organismus verfolgt. Als ich einmal sein Atelier besuchte, fand ich ihn gerade bei der Arbeit an seiner Hauptplatte, des Botticelli'schen Frühling, und zwar an der Brust des Merkur stechend. Er zeigte mir, wie haarfeine Linien die Formen jeder Muskel, jedes Trägers im Brustkorb leicht skizzirten; um diese legte er die Linien, die die Haut darstellen sollten, gewissermassen wie sich Fett und Haut in der Natur über Knochengerüst und Muskeln legen. Wenn er ein Blatt oder eine Blume anlegt, so geht er von der Structur aus und füllt sie mit dem Gewebe aus. Sagt man ihm, dass unser Auge die Structur eigentlich nicht wahrnimmt, sondern nur die Erscheinung erfasst, so hält er dem entgegen, dass die organische Grundlage in der Natur jedenfalls doch vorhanden ist und man schon deshalb in der künstlerischen Nachbildung von ihr ausgehen sollte.

In der fünfjährigen Arbeit, dem schon genannten Hauptwerk «Primavera», hat Geyger dieses Schaffensprinzip zur äussersten Konsequenz verfolgt. Sein Blatt zeigt uns viel mehr als der heutige Betrachter an Botticelli's dunkelgewordenem Bild erkennen kann, er müsste denn, wie Geyger es that, jeden Quadratfuss des Gemäldes auf das Genaueste untersuchen. Sein Drang, stets etwas «Reelles» zu schaffen — um es komisch auszudrücken — hat ihn zu einem Verfahren veranlasst, das vielleicht noch kein Radirer bei der Wiedergabe eines gemalten Bildes einschlug. Er stellte lebende Modelle in eben die Posen der Figuren des Botticelli'schen Gemäldes und machte genaue Aktstudien nach ihnen, um sie bei der Ausführung der Grazien u. s. w. im Stich zu benutzen.



Alles das, — das Hervorheben des Organischen mit Hintansetzung der blos äusseren Erscheinung, die penible Modellirung, die zwar den Menschenkörper manchmal eher wie Bronze oder Marmor aussehen lässt, dafür aber immer hochgradig das Gefühl in uns erweckt, als könnten wir mit der Hand um die ganze Figur herum, — alles das weist uns darauf hin, wenn wir es nicht schon selbst auf direktem Wege erfahren hätten, den grossen Plastiker in Geyger zu suchen. Zur Ausführung bedient er sich ja auch der Stichradierung, jener Technik, die dem radierenden Stauffer aufging, um ihn darauf hinzuleiten, dass er nur als Bildhauer zu einem wahren Ausspruch seiner künstlerischen Individualität gelangen könne.

Als vierter im Bunde mit Stauffer, Klinger, Geyger mag Stuck gelten. Das Gemeinsame bildet ihr allumfassendes Können; jeder von ihnen kann sich in drei Sprachen in der Malerei, der Bildhauerkunst und der Radierung ausdrücken. Es scheint jedoch, dies solle bald ein Zeichen der Zeit werden, da man solche Beherrschung der künstlerischen Mittel heutzutage immer öfters bei Meistern aller Nationen trifft.

Stuck darf man unter den ersten, wenn nicht gar den ersten dekorativen Künstler Deutschlands nennen. Es scheint mir, dass sich auch bei ihm sein eigenartigstes Wesen in Skulpturen offenbaren wird. Allerdings aus der Betrachtung seiner Radierungen würde man keine Bestätigung dieses Schlusses gewinnen. Sie sind bisher gering an der Zahl geblieben und lehnen sich fast alle ziemlich genau an von ihm gemalte Bilder an: z. B. «Die Sünde» und «Lucifer». In diesen zwei Gemälden stempelt die Farbengebung das Werk nicht so deutlich zum dekorativen Bild, als dass wir nicht noch ab und zu den Maassstab für ein naturalistisches Gemälde an sie legen. Diese Unklarheit fällt bei den einfarbigen Radierungen weg, und sie sind beide gelungener als die Oelbilder. Eigentlich graphisch empfunden sind sie nicht; sie suchen nur durch breite flächenartige Behandlung die Töne des Originals in schwarz und weiss wiederzugeben. Aehnliches gilt von dem Bildniss seiner Mutter, von den kämpfenden Faunen und anderen kleinen Blättern. Auch das Bildniss erinnert sehr an ein Oelgemälde. Hätte der Künstler es mehr nach der Natur radiert, so wären die Farbenwerthe sicherlich besser ausgefallen. Die trefflichste Radierung Stuck's, die mir zu Gesicht gelangte, ist der Weiher im Walde. Darin ist eine tiefe Landschaftsstimmung ausgezeichnet gelungen. Der Accord ist ein ganz einfacher, der von selbst zu einem



Maximilian Dasio rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Endymion und Selene aus Opus I. „Eros Allsieger im Kampf".

Nach der Original-Radierung.

ruhigen Anschlag in der schwarz-weiss-Behandlung führte, und das Blatt macht nicht den buntfarbigen Eindruck der anderen Radierungen Stuck's.

Keinem Plastiker, wie beim Glückskleeblatt, sondern einem Malerradirer im engeren Sinn des Worts begegnen wir in Max Liebermann. Was wir dem Maler Liebermann verdanken ist zweierlei. Zunächst nahm er den Kampf gegen die Anekdote im Bild auf und hat mit seinen vielen Mitarbeitern hierin Deutschland grosse Dienste geleistet. Dann aber ist er wohl der erste, der im Anschluss an Israels hierzulande den Sinn für richtige Farbenwerthe entwickelte. Er malte Freilicht; nicht das Freilicht, das uns nach den ewigen fettigen, bunten, gedämpften Atelierfarben mit den frischen, blendenden, grellen Lichtern und Lilaschatten der glühenden Sonne vertraut machte. Es ist vielmehr ein Freilicht, das unsere Aufmerksamkeit darauf lenkte, wie unwahr die starken Gegensätze zwischen Schatten und Licht, wie wir sie von der Malerei der letzten Generationen her kennen, sind. In der nicht unmittelbar von der Sonne beschienenen Natur gibt es dergleichen gar nicht. Wahrhaft gesehene Farbenwerthe uns vorzuführen hat Liebermann bis zur Vollendung verstanden; allerdings springt mitunter auch ein Bild heraus, das, wie die Hirtin in der Münchener Pinakothek, mehr richtig als reizvoll ist.

In der Radierung nun ist Liebermann enfant terrible; er glaubte, Radieren ginge von selbst, ohne dass man es lernte. Sein künstlerisches Empfinden allein sollte ihn durchbringen. Es gebot ihm hier ziemlich dasselbe zu erstreben, was er in der Malerei versuchte. Zunächst völliges Unterdrücken der Anekdote, dann aber einen Vortrag, der, möglichst frei, weit von tüftelnder Technik entfernt sei, zu wählen, also gewissermassen pastos zu radieren. Endlich will er das Hauptgewicht auf die Richtigkeit der Farbenwerthe legen. Technisch verband er die Nadelarbeit mit dem vernis-mou.



Circe.
Nach der Original-Radierung von *Maximilian Dasio, München.*

Holländische Bauern, Dünenlandschaften, Hirtinnen, Altweiberhäuser, Kinderspielplätze, Schweineställe, — kurz ganz derselbe Stoffkreis wie in seinen Gemälden herrscht vor. Der Vortrag ist nun aber doch nur selten gelungen, zumeist bleibt es bei der guten Absicht. Nehmen wir z. B. das Blatt «Strasse in einem holländischen Fischerdorf» in die Hand. Die helle Lichtstimmung ist famos, aber in der Behandlung fehlt Einfachheit. Es fehlt das Gefühl für die Bedeutung der Linie, sonst sähe man nicht das Gekritzel in den Wolken und die inhaltslosen Zickzackarbeiten an den Häuserwänden. Es scheint, als habe er sich eine unmögliche Aufgabe gestellt, eine graphische Technik ohne Linienwerth zu erfinden. Am ehesten ist dies noch in dem Blatt «Karren auf den Dünen» gelungen, in welchem einen Fall man wirklich fast von einer «pastosen» Radiertechnik sprechen möchte. Darüber sind aber die Farbenwerthe in den zu schwarzen Schatten verloren gegangen. Bezüglich dieses letzteren Punktes ist die «stopfende Hirtin mit vier Kühen» eines von Liebermann's besten Blättern.

Immerhin bleiben alle, auch die minder gelungenen, interessante Versuche und sind nichts weniger als blosse Uebertragungen von Oelbildern.

Vor seinem im letzten Jahre gemalten «Markt in Haarlem» äusserte sich Liebermann einmal: «Das Publikum ist mir immer zehn Jahre hinten nach. Jetzt endlich gefällt ihnen, was ich vor zehn Jahren gemalt habe und worauf sie damals geschimpft haben. Heute ist mir das überwundener Standpunkt und wie ich heute male wird's wieder zehn Jahre dauern, bis sie es anerkennen.» Mit dem Radieren scheint es umgekehrt gehen zu wollen, und er selbst fängt an, die Stellung, die er (wenn auch nicht ganz zehn Jahre lang) hielt, aufzugeben, um sich derjenigen zu nähern, die damals vom Publikum gut geheissen wurde. Er hat neuerdings einige kleine Landschaftsplatten radiert mit der kalten Nadel auf Zink, die ganz reizend wirken und unter voller Berücksichtigung der Linie entstanden sind. Ein paar leichte Striche zur Andeutung der Ferne; im Vordergrund, oder wo sonst die Form kräftiger aus der Luft heraustreten muss, eine immer noch sparsame Verstärkung der Arbeit, gehöht durch sorgfältige Gratanwendung, — und das Bildchen ist, ohne Ueberflüssiges und Sinnloses, fertig. So hätte es Seymour Haden etwa machen können und vielleicht wäre er nicht einmal so schlicht und offen in der Auffassung aufgetreten. Die gute Wirkung wird noch durch das kleine Format dieser jüngsten Arbeiten verstärkt. Uebrigens hat Liebermann nie durch allzugrosse Platten gesündigt. Dieser Vorwurf kann eher Köpping nicht erspart bleiben.



Mädchen mit Kühen.*)
Nach der Original-Radierung von *Max Liebermann, Berlin.*

Karl Köpping schreitet zur Originalradierung, nicht vom Standpunkt des Plastikers wie Geyger, noch von dem des Malers wie Liebermann, sondern von dem des reproduzirenden Künstlers. Er hat — ich glaube, das wird wohl allgemein zugegeben werden — uns das Beste geboten was die Radierung in der Wiedergabe alter und neuer Gemälde aufzuweisen hat, ja vielleicht je aufweisen kann. Er hat sich in die verschiedenartigsten Meister vertiefen können: Breton, Clairin, Munkaczy, die Landschaft von Gainsborough und Corot, das Bildniss von Tizian und Rembrandt — vor allem Rembrandt und Hals — sind ihm gleich gut gelungen. Nach den kleineren «Femme du Louvre», «Conetable de Bourbon», «Greis» in der Dresdener Galerie kamen die berühmten «Staalmeesters» und die ebenso vorzügliche «Schützenmahlzeit» von Hals. Nicht nur der Geist, das Charakteristische der alten Meister sind erfasst Das ist ja das Wesentliche, doch kann man es bei einer ganzen Reihe der besten Radierer unserer Zeit voraussetzen. Nein, die Farbenskala, die Pinselführung sind fast wie auf dem Original zu studiren; noch mehr, die Erhaltung des Bildes ist vollständig gegeben und wir sehen alle die Brüche und Schäden, die die Oeldecke im Lauf der Zeit genommen hat, gerade so als ob wir vor dem Original stünden. Vor solcher Treue gegenüber dem Geist sowohl wie auch dem Wort müssen selbst die trefflichen Leistungen eines Waltner, eines Unger zurücktreten.

Es ist nun ganz klar, dass in solcher Weise ein grosses Bild sich nur auf einer grossen Platte wiedergeben lässt. Durch seine reproduzirende Thätigkeit war Köpping an das ungeheure Format gewöhnt, als er sich

*) Aus der: «Sammlung von 14 Original-Radierungen von *Max Liebermann*, im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin». Preis 100 Mark.

vor einiger Zeit ihr ab und der Originalarbeit zuwendete. Mit der «Sommeridylle» trat er zuerst vor zwei Jahren als Originalradierer in die Schranken. Die früheren Arbeiten, einige Sonnenblumenstudien, kleine Landschaften, zwei äusserst ähnliche Selbstportraits u. s. w., die er am Anfang seiner Thätigkeit ausführte, sind mehr als Uebungen zu betrachten. Die «Sommeridylle» ist eine riesige Platte mit sehr einfacher Darstellung. Im Walde stehen zwei halbnackte Frauen, die hintere, vom Rücken gesehen, pflückt etwas von einem Baume, die andere steht in etwas gezwungener Bewegung vorn links und scheint einen Blumenkorb auszuschütten. Auf den Boden und die Bäume fallen hie und da blendende Sonnenflecken durch die Wipfel. In diesem Blatt wurde, ich weiss nicht ob absichtlich oder nicht, eine seltsame Wirkung erzielt. Es sieht einer kräftigen, glänzenden Kreidezeichnung zum Täuschen ähnlich. Man vermuthet auf kurze Entfernung, den breiten grobkörnigen Strich der Kreide zu erkennen. Diesen Eindruck durch die Radiernadel hervorgerufen zu haben, scheint mir das Interessanteste an dem Blatt zu sein und ist als gelungenes Experiment zu betrachten. Eine zweite grosse Platte, als Gegenstück gedacht, bot keine neuen Momente. Darauf folgten «Tristesse» und letzterdings «Mänade» und «Erinnerungen». Ich glaube, dass diese Arbeiten einen wesentlichen Fortschritt bedeuten. Es kommt mir vor, als ob Köpping gleich Liebermann von Stufe zu Stufe dem Wesen der Originalradierung mehr Rechnung trägt und dass der Radierungscharakter, der eben nichts anderes nachahmen soll, sondern eine auf Durchbildung der Linie beruhende Eigenart besitzt, klarer zu Tage tritt. Zunächst sind diese drei Platten schon wesentlich kleiner. Whistler hat einst in einem Schreiben an den Hoboken Etching Club das Unkünstlerische und Widersinnige der umfangreichen Originalradierung dargethan. Auch ein anderer anerkannter Meister, Herkomer, hat sein Veto gegen grosse Platten abgegeben. Die «Mänade», ein in schwieriger Stellung sitzender Akt, ist ganz graphisch gedacht, die Fläche nicht mehr gleichmässig bedeckt, das letzte Wort nicht immer ausgesprochen, sondern hie und da unserer mitthätigen Phantasie überlassen. Wenn auch die Contouren vielfach überzogen sind und der Hintergrund manche überflüssige Linie enthalten mag, gegenüber den früheren Arbeiten ist eine grössere Einfachheit, ein vornehmerer Stil nicht zu verkennen.



Die Netzeflickerinnen.
Nach der Original-Radierung von *Max Liebermann, Berlin.*

Lassen wir unsere Blicke über die neueste deutsche Kunst schweifen, so fallen sie überall auf Todtentänze, auf Dramen, auf Tristesse, auf Wächter des Paradieses, auf Wiedertäuferchroniken, — lauter ernste, trübe Sachen. Ist das ein Vorbote böser Zeit? Kommt etwa die Ahnung einer schweren Zukunft schon zum Ausdruck? — Nicht gar so lange her konnte die deutsche Kunst weder zeichnen noch malen, nur denken. Als ihr das endlich klar wurde, legte sie sich mit Macht darauf, Gewalt über die Ausdrucksmittel zu gewinnen. Man wendete sich an die grosse Lehrmeisterin Natur, und indem man nur an sie dachte, war man auf dem besten Wege, viele Meister der reinen Malerei zu gewinnen. Doch schon nach wenigen Jahren (kaum hat man einigermassen ausgelernt), bricht die alte Neigung des deutschen Künstlers durch. Seit Dürer, schon vor ihm, begegnen wir ihr an allen, die das Land als seine grossen Meister preist. Dem Deutschen genügt die Schönheit allein, die Natur nicht, er will ihr selbstständig gegenüber stehen. Er muss seine Individualität zur Geltung bringen. Der Natur, die nur auf unsere Seh- und Tastsinne wirken kann, hält er die Seele entgegen, deren Sprache das abstrakte Denken ist. So drängt es ihn jetzt wieder dazu, mehr darzulegen was er denkt, als darzustellen was

er sieht. Auf die Innerlichkeit, auf die Psychologie, auf den Inhalt wird das grösste Gewicht gelegt, nicht auf die Form. So kommt es, dass wir schon wieder an einer heiteren sorglosen Kunst vorbeigegangen sind, um uns in eine schwere, ernste, begriffliche zu versenken. Alle unsre Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter wollen nebenbei auch Philosophen sein.

* * *

Vielfach steht die neuere Radierung Frankreichs in höchstem Ansehen. Man könnte sich eigentlich hierüber verwundern. Es haben ja in der That fast alle bedeutenden Maler von den verschiedensten Richtungen, wie Courbet, Manet, Millet, Meissonier u. s. w., sich mit ihr befasst, doch nur wenige, z. B. Manet, so ernsthaft, dass bei der Abwägung ihrer künstlerischen Persönlichkeit die Betrachtung ihrer Radierung unbedingt nöthig wäre. Sodann treten die Meister, die wir dem Können und der Arbeitsleistung nach als Originalradierer würdigen müssen, nur selten ausschliesslich als solche auf. Das Werk solcher Männer wie Jacque, Jacquemart, Bracquemond etc. besteht zum grösseren Theil aus Reproduktionen fremder Bilder. Einige Meister, die über das grösste Können verfügen, wie Flameng, Gaujean, Waltner etc., haben sich überhaupt damit begnügt, sich in den Dienst anderer Künstler zu stellen. Dass die Radierung so sehr der Wiedergabe von Gemälden gewidmet war, hat auch eine Art Unfreiheit der Behandlung in den wirklichen Originalradierungen der eben verflossenen Zeit hervorgerufen, und bis vor Kurzem scheinen mir die originellen Künstler in diesem Fach jenseits der Vogesen eigentlich nicht zahlreich aufzutreten.

Allerdings einer der Grössten steht an ihrer Spitze. Wer Charles Méryon nicht so nennt, der ist entweder ein befangener Nebenbuhler oder er hat seine Blätter nicht gesehen, oder er besitzt überhaupt nicht die Fähigkeit über graphische Werke zu urtheilen. Zugegeben, dass Méryon Ungleiches leistete; wie war das anders möglich bei seinem jammervollen Leben? Er arbeitete um Brod — und ohne Gnade. Seine «La Tour de l'Horloge», «Le pont neuf» mit den runden Pfeilerhäuschen vom Jahre 1853, «Le pont au Change» mit dem Ballon «Speranza» und «L'abside de Notre Dame», das Meisterstück eines wahren Zauberers, — diese vier Blatt allein stempeln ihn zu einem Heroen der Kunst. Als ewige Anklage kann uns sein Selbstbildniss gelten, das Flameng so vorzüglich radiert hat. Im öden Zimmer auf elendem Lager sitzt er aufrecht und starrt in den Sonnenschein, der durch das Dachfenster auf ihn fällt, halb trotzig, halb trostlos, — ganz verlassen!

Doch bei Méryon darf ich nicht verweilen; er ist todt. Sich seiner und seines Ruhmes eifrig angenommen zu haben wird ein hervorragender Verdienst Bracquemond's bleiben.

Felix Bracquemond ist zum geistigen Schüler Méryon's geworden erst als er schon selbstständig war. Er hatte sich zu einer Zeit der Radierung zugewendet, als ihre Technik, wenigstens in seinen Kreisen, völlig in Vergessenheit gerathen war. So musste er, um die primitivsten Rathschläge über Kupfer, Säure und dergleichen zu erhalten, in Diderot's Encyclopédie nachschlagen. Es kostet Lehrgeld, wenn man sich von allem Anfang an ausbilden muss; Bracquemond hat es meist in den Originalradierungen gezahlt, während mit ganzer Kraft gearbeitete Blätter gewöhnlich Reproduktionen sind. Solche Werke wie «Die Sonnenfinsterniss», «Die zeichnende Dame» (La terrasse, 1876), «Le Pont des Saints Pères» und andere Landschaften können nur als gutgemeinte Versuche gelten. Sein Bestes lieferte er in Thierbildern. Durch Beschäftigung mit Email- und Porzellanmalerei entwickelte sich bei ihm ein stark dekorativer Sinn, zunächst mit Anklang an Japan. Dieses kam den Thierbildern trefflich zu Statten. Er hat sie nebenbei mit satirischen Beziehungen und leider auch mit begleitenden Versen ausgestattet, in welch' letzteren Fehler ja auch Méryon zeitweilig verfiel. Der heisere breitbeinige Rabe am Fuss des Galgens soll die Männer des Gesetzes darstellen. Die grossmäulerisch sich auf der Weltkugel über Paris spreizende Elster ist die Kritik. Die fliegende Ente mit dem beschriebenen Papier am Hals ist die gewissenlose Presse. «Les Cigognes» zeigen besonders das japanisirende Bedürfniss einer stilisirenden Linienführung. Aus viel späterer Zeit stammt der gelungene «Vive le tsar!» Ein altes grosses Prachtexemplar von einem Hahn kräht mit Macht und Würde aus voller Kehle. Solche Leistungen verliehen Bracquemond den Ruf des besten Thierzeichners seiner Zeit. Ebenso trefflich sind die «Möven», die über dem etwas wollig ausgefallenen Meer dahinschweben.

Heute ist Bracquemond ein Nestor der Radierung und mit vielen Ehrenbezeugungen überhäuft, z. B. Ehrenmitglied der Englischen kgl. Gesellschaft der Malerradierer.



Ernst Moritz Geyger rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Darwinistische Disputation.

Nach der Original-Radierung.

Zum grössten Theil wird er sie jedoch seiner reproduktiven Thätigkeit verdanken.

Von Bracquemond wollen wir jetzt einen gewaltigen Sprung wagen, um zu Besnard zu gelangen.

Albert Besnard, der Magier, vor dessen Werke in Pastell, in Aquarell und in Oel die jungen Kunstbeflissenen so verzweifelt und entmuthigt stehen, hat auch radiert. Wer stand nicht schon, — auch wenn er nicht selbst ein ausübender Künstler ist, — staunend vor den farbigen Werken dieses Meisters, rathlos über sein Können. Ein Auge, das die Farbe so analysiren kann; eine Hand, die uns mühelos gewissermassen die Essenz der Natur auf der Leinwand vorhält! Bei aller Brillanz, bei allem Blitzen ist seine Technik nicht äusserlich, nicht sensationell, wie die vieler anderer, immer noch vortrefflicher Meister. Sie ist gediegen und echt.

Wie viele Radierungen Besnard geschaffen hat, weiss ich nicht; was mir davon zu Gesicht gekommen, befriedigt die höchsten künstlerischen Ansprüche nicht in dem Maasse wie seine farbigen Schöpfungen. Die technische Ausführung bleibt immer unruhig, die Linien werden ziemlich planlos geführt. «Robert» ist das Bildniss eines siebenjährigen Knaben, der die Hand gegen die Hüfte gestemmt, nach rechts steht und den Blick auf den Beschauer wirft. Die feste Zeichnung ist zu loben. Ebenfalls gut in der Zeichnung sind zwei Blätter: Im Bett liegt zusammenbrechend ein krankes Mädchen, die Mutter will sie unterstützen, während der Arzt sich von einer Wärterin Medizin einschenken lässt, um sie der Kranken zu geben, und «Eine Genesende», von zwei Frauen unterstützt, tritt hinaus in die frische Vorfrühlingsluft, ein kleines Kind streckt ihr erfreut die Aermchen entgegen. Wie die Verkörperung zweier Temperamente sehen die Brustbilder der beiden jungen Frauen aus, die beisammen an einem Tabouret sitzen, auf dem eine hohe Wasserflasche steht. Die Brunette links sieht mit schwarzen stählernen Augen den Beschauer an, die Blonde lässt den schwärmerischen Blick in die unbestimmte Ferne schweifen. Sehr wirkungsvoll ist das grosse Blatt «Dans les cendres»; ein Mädchen hockt vor dem noch glimmenden Herdfeuer, aus der Dunkelheit leuchtet das grellbeschienene weisse Antlitz geisterhaft heraus. Gut charakterisirt sind ferner die grossen «Elephanten». Zu dem Haupttummelplatz der neueren frischen graphischen Talente, der Estampe Originale, hat Besnard auch Mehreres beigesteuert, darunter seine beste Radierung, was Tonalität anbelangt, das lesende Mädchen am Fenster. Alle Reflexe sind gut beobachtet, kein Schatten zu schwerfällig und undurchsichtig.



Würfelspieler.
Nach der Original-Radierung von *Ernst Zimmermann, München.*

Besnard's graphische Hauptthätigkeit liegt in einer Folge von zwölf Blatt enthalten, der er die Ueberschrift verlieh: «La Femme — riche ou pauvre. Joies, fautes et douleurs». Auf dem Titelblatt steht eine lächelnde junge Frau, im Begriff sich in einen Mantel zu hüllen, mit noch unbedecktem Oberkörper. Blatt 2, «Amour» stellt die stürmische Umarmung des Liebhabers dar. In seltsamer Begegnung mit Klinger lässt er die Leidenschaft auf dem Resonnanzboden des Ozeans ertönen. Von einem Altan sehen wir auf das Meer herab, oder die Rückwand schwindet gleichsam, um uns die Vision zu gewähren. Wie auf dem «Accorde» erblicken wir einen Schiffer im Kahn, der auf den Wogen herumgetrieben wird. Nr. 3, «l'Accouchement» ist mit ziemlich schonungsloser Realistik vor Augen geführt. Auf «Maternité heureuse» sitzt die junge Mutter nebst ihrem kleinen Jungen im Bett, mit dem Neugeborenen an der Brust.

Hinten kann sich selbst die an solche Scenen gewöhnte Amme nicht ihrer Freude über das friedliche, glückliche Genrebild erwehren. Auf Blatt 5 «Le Deuil» bricht die junge Frau an des Geliebten Sarg zusammen, der eben herausgetragen wird. In «Le flirt» leiht sie, zur Dämmerstunde auf der Causeuse ruhend, dem verlockenden Geflüster des Verführers willenlos ihr Ohr. Er scheint zu siegen, da sie in ihrem «triomphe mondain», in dem weltlichen Wirbel einen Blick für ihn, eine Hand für seine Lippen hat, kurz, ihn ermuthigt, das in «Viol» zu nehmen, was sie im letzten Augenblick doch noch verzweifelt vertheidigt. Auf Blatt 9 sehen wir sie in Jammer und Elend an der Leiche ihres Kindes. Verlassen und haltlos ist sie weiter gesunken, und auf der Strasse vor einer Pharmacie sucht sie mit frechem Blick einen Mann zu fangen, jedoch schon jetzt ohne Erfolg. Bald bleibt ihr nichts übrig als die Erlösung in einem Sprung vom Brückenpfeiler zu suchen. Als ‚Final‘ sehen wir wie in «Ein Leben» den durch schweres Schicksal verunstalteten Frauenkörper, hier mit einem Herzen in den Händen und der Ueberschrift «Pauvre coeur meurtri — Redemption».

Ich kann mir nicht helfen, es geht mir mit dieser Folge wie dem bekannten Baron mit seiner Frau; sie mag ja schön sein, mir gefällt sie nicht. Zunächst ist die Radierarbeit daran jedenfalls nicht einwandsfrei. Durchgehends sind die Blätter dunkel, schmutzig, mit schweren undurchsichtigen Schatten. Die ganze Behandlung ist unklar; ein Gewühl von Linien, aus denen selten Zeichnung, noch seltener Stimmung uns entgegenspricht. Eine etwas angenehmere Formensprache zeigen höchstens die «Maternité heureuse» und «Flirt». Der Inhalt eines jeden Blattes ist ja allerdings klipp und klar ausgedrückt, doch ist er auch einfach und sehr wenig tief. Wenn man schon einmal einen Cyclus vor sich hat, also neben dem Kunstwerk noch einen Gedankengang suchen soll, so werden die Anforderungen an diesen doppelt hoch gestellt. Besnard's «Femme» ist aber doch nur oberflächlich und in der unglückseligen französischen Art, alle Interessen auf den Ehebruch, auf die Strassendirne zuzuspitzen, ist er stecken geblieben.

In «Ein Leben» stellte sich Klinger dieselbe Aufgabe, doch er schildert nicht chronistenhaft die zwölf Stadien im Leben irgend einer bestimmten Frau. Er greift die Sache philosophisch an und hält uns die Augenblicke der grossen Frage vor Augen, in denen unser Urtheil jeweilig auf einen neuen Standpunkt tritt. So z. B. in der Aufeinanderfolge von «Für alle», auf «Verlassen» weiss er recht wohl, die Gefallene kann nicht über Nacht Solotänzerin werden, doch der Welt gegenüber sinkt sie über Nacht in gleiche Caste mit diesen Geächteten. — Voran stehen zwei «Prefacio-Blätter». Auf dem einen blickt Eva unter dem Baum mit Unschuld und Staunen auf uns, Staunen darüber, wie sie eigentlich dazu gekommen sei das Kreuz der Sünde auf sich zu nehmen. Auf dem anderen hockt in dunkler Nacht bei einer Pfanne auf lustigem Feuer ein nacktes Menschenpaar am Boden. Er grinst mit hämischer Freude seine Gefährtin an, wie sie ihm mit ahnungslosem Lächeln etwas aus dem Feuer holt. Die alten Urväter wussten wohl, dass sie irgend eine Erklärung für das Vorhandensein der Sünde, des ewigen Kampfes zwischen Fleisch und Geist, in ihrem System des Anfangs aller Welt einfügen mussten; da schoben sie die Schuld eben ohne weiteres auf die Frau. Es war ja so leicht, den Sündenfall auf Eva ruhen zu lassen. Sie, die Frau, durfte uns die Kastanien aus dem Feuer holen. — Dann beginnt der Künstler mit den endlosen Versuchungen. Zahllose Fratzen umgaukeln das Mädchen; manche flüstern, manche heucheln, manche drohen, alle suchen ihr das zu rauben, für dessen Verlust sie alle mit einer Stimme verurtheilen. Sie unterliegt und die Verführung eröffnet ihr einen Traum der Leidenschaft, durch den sie wie durch Wogen des Meeres fluthet. Dann kommt das Grässliche, der Zusammenbruch ihres Glaubens und sie kann verlassen wandern, vor sich nichts als eine Ewigkeit von Leiden, das hoffnungslos, öde und einsam ist wie das Meer, an dem sie wandelt. Da steht sie nun, öffentlich von der Welt gebrandmarkt, im Stillen von ihr ausgebeutet, so lange ihre Reize noch dauern, wie ein Balletmädchen, das auch im Vorderhaus die biedere Moral beleidigt und im Hinterhaus Sklavin der Selbstsucht ist. Man hat ihr Alles, sich selbst, geraubt und, sie ist «Für Alle». Selbst das, was sie gestürzt hat, ihre Leidenschaft, ist dahin. Ohne eine Muskel zu verziehen vermag sie dem Kampf der Rivalen zuzusehen mit sichtlicher Freude, aber ohne die leiseste Theilnahme für irgend einen der Beiden. So sinkt sie von Stufe zu Stufe; für all den Jammer haben wir bei jedem Schritt nur Verdammung in neuer Form, bei jedem häufen sich die Schaaren der Feinde, bis zuletzt selbst ihresgleichen, die Elenden und Enterbten, sich gegen



« Gwenddydd ».
Nach der Original-Radierung von *Hubert Herkomer, Lululaund.*

sie erheben, um sie völlig in die Gosse zu treten. Ein Schritt, ein Röcheln, und sie versinkt in jenes Land, wo es kein Leiden und kein Thun, keine Fehler und keine Tugend gibt, wo sie der Mangel an Mitleid, wie der Reichthum an Liebe nicht schmerzen kann, wo sie den Trost nicht mehr braucht, denn sie hat vor den anderen und vor sich selbst raumlose Ruhe; in das Land, das keine Vergangenheit und keine Zukunft kennt, in's Nichts zurück. — — —

Ganz plötzlich ist Helleu's Stern aufgetaucht. Einem immerhin bescheidenen Kreise von Verehrern war dieser liebenswürdige Künstler schon lange durch seine graziösen Pastellmalereien und durch seine kunstgewerblichen Entwürfe geläufig. Da verlegte er sich vor etwa drei Jahren auf die Kaltnadelradierung und diese hat ungewöhnlich schnell seinen Namen in ferne Gegenden getragen. Ein hübsches Blatt folgte dem anderen so rasch auf dem Fusse, dass man bald beinahe zuviel davon sah, denn in Bezug auf den Gegenstand sowie in der Vortragsweise herrschte immer eine grosse Aehnlichkeit vor. Das ist nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, dass Helleu wohl an die hundert Platten in ein paar Jahren schuf. Ein Vorwurf ist ihm jedoch hieraus nicht zu machen. Von seinen Platten lassen sich nur 10—25 Abzüge herstellen. Unter solchen Umständen, lohnt sich die Arbeit, vom pekuniären Standpunkt aus betrachtet, nicht, und so kann man es Helleu nicht verübeln, wenn er ein und denselben Vorwurf mit im Ganzen geringfügigen Abweichungen mehrere Male auf das Kupfer bringt, was ja bei seinem Verfahren nicht sehr zeitraubend ist. Die späteren Platten sind nachlässiger als die früheren gearbeitet; überdiess kann nicht leicht jemand von seinem Werk ermüdet werden, weil man selten eine grosse Sammlung von Helleu's Blättern an einem Ort vereint finden wird. Das verbietet sich bei der kleinen Auflage von selbst.

Helleu erfrischt uns besonders durch seine vornehme Gesinnung. Er bringt den erfreulichen Beweis, dass man ein tüchtiger Künstler, dass man heute ein tüchtiger Künstler, ja dass man selbst heute in Paris ein tüchtiger Künstler sein kann, ohne sich mit dem ewigen Elend und Laster abzugeben. Nachgerade könnte man

glauben, dass das Künstlerische, das Malerische nur noch im vierten und vierteinhalben Stande anzutreffen sei. Helleu hat es für das Figurenbild wieder im dritten gefunden. Wer kein Vergnügen am Anstössigen findet gilt als Philister; man möchte glauben, es gäbe kein Mittelding zwischen Lascivität und Langeweile mehr. Helleu's Frauen, Mädchen und Kinder gehören den von unten so verhassten, von den «Chic-en» verlachten Kreisen der guten Gesellschaft an. Sie sind alle hübsch, zeigen einen verfeinerten, ruhigen Geschmack in Kleidung und Haartracht, eine vornehme Grazie der Bewegung und des Körperbaues, der sich nur mit dem leider verpöhnten Adel der Gesinnung gepaart findet. Ueber den Mann, der sich mit solchen Wesen umgibt, freuen wir uns und sind ihm dankbar für die künstlerische Abspiegelung. Die Typen seiner Frauenköpfe erinnern merkwürdig an England. Das wird die rasche Aufnahme, die Helleu im Insellande fand, zum Theil erklären. Doch mag die Aehnlichkeit auf den grossen Einfluss zurückzuführen sein, den England zur Zeit auf die Moden und die Dekoration in Frankreich ausübt.

Helleu verfügt über eine ganz ungewöhnlich sichere Linienführung. Er überträgt unmittelbar nach der Natur mit der kalten Nadel und dem Diamant auf Kupfer. Keine Studien und Skizzen schieben sich zwischen Original und Bild, die so oft die Ursprünglichkeit der Conception verwischen. Mit seltenem Geschick weiss er die Linien verschwinden zu lassen, sodass man den Eindruck bekommt, die Nadel habe im leichten Schwung der Hand das Kupfer verlassen, nie als ob der Künstler sich überlegt habe, gerade hier müsse er absetzen. Mit vortrefflicher Einfachheit und Diskretion sind Mund, Augen, die einzelnen Züge des Gesichts, die Lage der Glieder gegeben. Da die Linien, eine jede der natürlichen Form folgt, konnte ihre Anzahl auf das geringste Maass beschränkt werden. Zur modellirenden Schattirung wird fast nur der Grat, nicht eine Häufung und Kreuzung der Linien verwendet. Das Ebenmaass zwischen dem deutlich ausgesprochenen und dem nur angedeuteten ist im hohen Grade künstlerisch und verleiht den Blättern ihre technische Pikanterie.

Zu Helleu's bekanntesten Blättern gehört «Les dessins de Watteau au Musée du Louvre». Die Bewegung der Dame, die sich herabbeugt, um die Bilder zu beschauen, ist riesig unmittelbar erfasst und wiedergegeben. Doch erscheint das Blatt nicht ganz tadellos, denn die Dame ist nicht nur kurzsichtig, sie steckt den Kopf förmlich in die Bilder hinein. Helleu hat diesen Mangel einigermassen abzuschwächen gesucht, indem er die Bildchen auf seiner Darstellung roth, alles übrige schwarz abdruckte.

Das schönste Blatt des Meisters, das mir zu Gesicht gekommen ist, heisst «La cigarette». Eine reizende junge Frau liegt nachlässig in einer Ecke des grossen Kanapees hingestreckt, das Kinn auf die Rechte gestützt, in dem zierlichen Mund eine Cigarette. Das Gesicht ist prachtvoll modellirt, doch kann man die Striche mit dem blossen Auge beinahe nicht erkennen, so zart sind sie. Vorzüglich gibt er das seidige, frischglänzend braune, gekräuselte Haar wieder. Der Raum ist gerade genügend angedeutet, um die Bewegung der Figur verständlich zu machen, und nicht so sehr, dass nicht alles Interesse in dem Köpfchen concentrirt blieb.

Wie hier im Haar, hat Helleu auch auf anderen Blättern die stoffliche Wirkung erreicht, die in der Kaltnadeltechnik so schwierig ist.

Uebrigens ist Helleu, wenn auch der bekannteste, keineswegs der einzige, der die kalte Nadel mit Geschick handhabt. Drei seiner Nebenbuhler will ich wenigstens erwähnen. P. G. Jeanniot, dem wir auch eine Reihe Radierungen aus dem Soldaten- und Bauernleben verdanken, hat einiges dem Helleu Ebenbürtiges geleistet; z. B. das Blatt «Auf dem Perron des Pferdebahnwagens». Erneste Ange Duez, bekannt durch seine frappanten Farbenzaubereien, — ich erinnere an die Frau in roth, die auf der Münchener grossen internationalen Ausstellung 1888 zu sehen war, — tritt mit prächtigen Mohn- und anderen Blumenstudien auf. Bei ihm ist die stoffliche Wirkung auch vorzüglich gelungen.

Nach ganz anderen Zielen strebt Raffaelli, der berühmte Maler, wenn er sich auf dem Kupfer ergeht. Er hat den Farbenstich versucht, manchmal mit einer Platte, die gleich mit den verschiedenen Farben eingerieben wird, manchmal mit verschiedenen Platten, je eine für jede Farbe. Neben einigen Landschaften sind bis jetzt sein Selbstbildniss, «The old lady's garden» (ein altes Mütterchen versorgt ihre vielen Blumen am Fensterbrett), «Die Invaliden», «Der Boulevard des Capucins» zur allgemeinen Kenntniss gelangt. Es sind interessante, wenn auch freilich nicht gelungene Versuche. Die Farben lassen sich schwer zum harmonischen Eindruck vereinigen; das Roth der Soldatenhosen, der



Max Liebermann rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Badende Jungen.

Nach der Original-Radierung.



Zurückgekehrt.
Nach der Original-Radierung von *Paul Helleu, Paris.*

Ziegeldächer sitzt zu fleckig und unvermittelt neben spärlich bearbeiteten oder weiss gelassenen Flächen. Am besten kann noch das Boulevardbild gefallen. Hier sind die Farben in der feinen Nadelarbeit sehr geschmack- und maassvoll vertheilt; nur bei der Zeitungsbude, bei den Zäunen sitzen ein paar Töne, die gerade genügen, um die farbliche Phantasie zu erregen. Im Uebrigen verlangt unser Auge, sobald man ihm einmal mit der Farbe kommt, sofort und unbewusst eine grösstmögliche Natürlichkeit. Die ist nun mit einer Linientechnik, wie sie die Kaltnadelmanier doch immer bleibt, nicht zu erreichen, da muss man sich schon einer Flächentechnik bedienen, der Schabkunst, der Aquatinta oder am besten der zarten, weichen Punktirmanier.

Anders Zorn ist, wie viele andere Künstler, die den Ruhm der französischen Hauptstadt verbreiten helfen, nur Adoptivpariser; sein Geburtsort liegt in Schweden. Er gehört zu den riesig Gewandten. In den Ausstellungen erfreute man sich schon längst seiner «Im Omnibus», «Badende Frau und Kind am Strande», «Auf der Pferdebahn» u. s. w., wo lustig nebeneinandergesetzte Farbenkleckse, bei richtiger Entfernung des Betrachters, ein Bild von famoser Plastik und Luftigkeit ergaben. Ebenfalls flott ist Zorn, wenn er radiert. Ueber die Platte, immer in einer Richtung, zieht er eine Menge Striche, und ehe man sich's versieht, ist die Modellirung her gestellt, ist das Bild — darunter sozusagen — fertig. Das ist nun freilich Manier. Kein Strich entspricht einer Naturform; von Sorgfalt und Ueberlegung, von beherrschender Durchbildung eines Stils keine Spur. Doch die «Rasse», der Effekt ist da, und man wird förmlich in einen Strudel mit hineingezogen. Gerade wie bei den Farbenklecksen, geht es uns bei den willkürlich aussehenden Linien, die so lückenhaft erscheinen. Schliesst man das Auge halb und hält das Blatt auf Armeslänge von sich, so erstaunt man, wie alles «da» ist, wie die Modellirung eines Gesichtes doch völlig gegeben ist. Immerhin bleibt diese Behandlung ein raffinirtes Kunststück und kann, wie alle Kunststücke, bei oftmaliger Wiederholung ermüdend wirken. Wir verdanken Zorn eine Reihe von interessanten Bildnissen, den vor nicht langer Zeit verstorbenen Erneste Renan mit seinem fast zu philanthropischen Gesicht, den obengenannten Liebermann, den Sänger und Componisten Faure — er sitzt am Klavier und singt; ausgezeichnet ist die dunkle Zimmerstimmung gelungen, — ein Selbstbildniss mit seiner Frau. Besonderes Glück hat Zorn mit den Frauenbildnissen. Dasjenige einer älteren sitzenden Dame in Strassenkostüm wurde durch das zweite Panheft weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Ein ganz vortreffliches, mit dem Namen «Frau Dayot», ist äusserst selten; es sollen nur drei Abdrücke existiren. Die noch junge Frau ist stehend abgebildet und merkwürdigerweise hat Zorn, trotz seiner flüchtigen hastigen Führung des Stiftes, Kleidung, Pelz etc. stofflich herausgebracht. Diesem Bildniss ebenbürtig ist die «Irländerin», eine Halbfigur, am Fenster stehend. Die so wesentlichen Farben des Typus konnte Zorn ja nicht in schwarz und weiss geben, doch erkennt man die Rasse als ob man das Mädchen vor sich sähe. Allen diesen Blättern wohnt ein ähnlicher Reiz inne, wie den schnell hingeworfenen prägnanten Skizzen Rembrandt's. Beim «Toast» hat Zorn die weinseligen Gesichtszüge des Redners gut beobachtet. Das Landschaftliche, wie z. B. im «Reiter bei Gewitterregen», gelingt ihm weniger.

Ueber Félicien Rops schweigen die Akten, zum mindesten äussern sie sich mit vorsichtiger Zurückhaltung. Selten versucht jemand ihn in die Welt der guten Sitte einzuführen. Die Leute, die ihm schriftstellerisches Talent und Zeit widmen, wie Ramiro, Huysmans etc, stehen selbst bei dem orthodoxen Lesepublikum nicht in viel besserem Ruf als ihr Held. Man kann nicht bestreiten, dass diesem ablehnenden Verhalten ein grosser Grad von Berechtigung zugesprochen werden darf. Rops ist nicht für Jedermann, und es ist nicht denkbar, dass Alle, die sich lobend über seinen Mangel an Prüderie in Schrift und Druck verbreiten, eine lautere theoretische Freude an ihm haben.

Auf seiner Anzeige zu Hannon, Rimes de joie, erblicken wir ein entzückendes, kleines Frauenzimmerchen, angethan mit flatterndem Hemd, langen seidenen Strümpfen, Handschuhen und einem koketten Pariser Hütchen; — eine Toilette, die gerade genügt, um uns darauf aufmerksam zu machen, wie reizend unbekleidet die nette Person ist, — umschwirrt von Amoretten mit Bocksfüsschen, die ihr in Blumensprache, und wohl auch anders, allerhand Mittheilungen zu machen haben. Auf einer verworfenen Radirung zu demselben Buch sitzt ein Mädchen, das mit schelmischem Lächeln einen Gänsekiel zuschneidet. Sie ist sehr anständig, denn sie ist ganz nackt. In den Röcken und Kleidungsstücken, die sie eben zu Boden gestreift hat, wälzen sich ausgelassene Faune herum, kriechen mit toll übermüthigem Lachen in sie hinein und freuen sich überhaupt ganz unbändig. Ein anderes Blatt zeigt eine alte scheussliche Faunsherme, die ein junges Mädchen mit einer Sehnsucht, mit einer verlangenden Gluth umarmt, die den Marmor erweichen zu können glaubt, ein umgekehrter Pygmalion. Trotz aller Erregung und Leidenschaft ist das Blatt nicht grob. Die Bewegung ist kokett und zart und das Kostüm grossartig, es besteht nur aus lauter Streifen, und doch ist die «jupe» richtig markirt. Auf dem «Roman d'une nuit» empfängt die stolze Herrin den schönen Jüngling, der vor ihr in Harlekinstracht steht, mit einem schwarzen Sammtmantel bekleidet, welcher zwar ihren Rücken vor der Kälte schützt, vorn nur durch ein paar Bänder, soll man sagen auseinander oder zusammengehalten wird.

Das sind ein paar Blättchen, — ich glaube kaum, dass es einen Betrachter geben wird, der über die zierliche Ausführung ganz das Gegenständliche dabei übersehen würde. Und doch gehören sie lange noch nicht zu den verführerischsten, sind vielmehr unter die «zahmen» Rops zu rechnen. Da kommen noch «La grand et le petit trottoir», «Die Puppe des Satyrs», «Die Genugthuung», «Psyche's Lampe», «Die übertriebene Zuvorkommenheit» und andere, die man gar nicht nennen darf. In einem Augenblick unverfrorenen Uebermuthes hat sich der Künstler sogar erlaubt, seine Muse, die Pornokrates, in höchsteigener Person vorzuführen. Die Lichtscheue steht, da sie es nun doch einmal gewagt, doppelt frech da. Die Strümpfe, die Handschuhe, der Federhut, auch eine Schärpe, die sie mit grottesker Putzsucht um die Taille gebunden hat, fehlen nicht; sonst aber ziemlich alles. Eine Binde um die Augen führt sie an einem dünnen Band ihr Symbol, ihr heiliges Thier vor sich, das nicht, wie gewöhnlich, grunzend und gefrässig am Boden sucht, sondern mit unnachahmlich herausforderndem Schritt einherstolzirt. Das Blatt entbehrt sogar eines gewissen Humors nicht, und die künstlerische Durchführung ist wie immer hervorragend. Stets muss man es zum Lobe Rops' sagen, er bleibt der geistreiche, feine, unglaublich geschickte Künstler, was er auch unternimmt. Sieht man sich die erotischen Blätter der früheren Zeiten an, z. B. was uns von derartigen Werken der Italiener der Renaissance, des Androuet-Ducerceau, selbst zum Theil der deutschen Kleinmeister, erhalten ist, so bekommt man meist einen abschreckenden Eindruck. Die Blätter sind ohne Können, ohne künstlerische Arbeit hingesudelt, und nur auf die Gemeinheit kommt es an. Wenn wir auch Rops ohne das Anstössige vorziehen würden, so können wir ihm doch nie nachsagen, dass er uns etwas Rohes, Saloppes bietet, dass er seinen Vorwurf durch die künstlerische Behandlung nicht so weit verklärt, als es der Gegenstand eben zulässt.

Uebrigens muss nachdrücklich betont werden, dass man eine grosse Sammlung Rops anlegen kann, die viele seiner besten Blätter, und nicht eins enthielte, das man nicht jedem Mädchen in die Hand geben dürfte. Er ist also nicht immer bête noir. Hierher gehören z. B. eine Reihe von Landschaften, die aber selten ganz gelungen sind und nicht allzuoft eine technischreizvolle Behandlung aufweisen. Auch die vielen Bildnissstudien, die «Oncle Claes» und «Tante Johanna» und andere Bauernfiguren bieten weniges, wobei man zu verweilen bräuchte. Ferner hat der vielseitige Rops manchmal ge-Meissoniert, ge-Manet, auch japonisirt, ohne hierin

Aufregendes hervorgebracht zu haben. Hervorragend dagegen ist seine Vignettenkunst für Buchillustration, für Tischkarten, Briefbogenköpfe etc., in der er mit den früheren Meistern dieses Fachs, den Cochin, Eisen, Moreau und wie sie alle heissen, erfolgreich wetteifert. Ganz allerliebst sind die Titelblätter zur «Ecole des filles», zu «Les amusements des dames de Bruxelles», das «Menu mit dem Koch», «Menu au paon», «Menu mit dem cochon nimbé» (drollig frech und heilig zugleich) — nur selten läuft eine ziemlich harmlose Zweideutigkeit mit unter. Vorzüglich ist der «Jockey als Sieger». Turfeleganz und Turfverlegenheit sind prachtvoll charakterisirt; wie er da steht, den Sattel auf dem Kopf, mit Lorbeerkränzen in den Armen, während die Hände sich in ungeschickter Stellung befinden, da sie nicht in den Hosentaschen stecken. Eine andere besonders gelungene, prägnante Zeichnung, in der er den Charakter des Dargestellten mit trefflicher Beobachtungsgabe erfasst hat, ist «Der Fagottspieler». Dörfische Ungelenkheit in der Bewegung, die etwas zu kurzen Beinkleider, die den Biedermayer-Eindruck verstärken, treten in Gegensatz zu dem intelligenten Kopf, aus dem die grosse Liebe für Musik, und ein wenig auch der Stolz, der beste «Stadtpfeifer» zu sein, spricht. Es gibt zwei Platten des «Le bassonist», — diejenige mit dem Hut auf dem Boden, obgleich nicht so farbig behandelt, ist weit besser in der Zeichnung. Wir lernen Rops auch als grossen Meister der kalten Nadel kennen, z. B. in seinem «Jean Vandyrendonk», dem Brustbild eines noch jungen Blankenbergher Fischers, in Sturmhaube, mit kräftigen wohlverstandenen Strichen modellirt und mit meisterhafter Verwendung des Grats durchgeführt, oder in «La colère». An einem schönen Julitag gerieth einmal in Rops' Atelier ein Modell ganz aus dem Häuschen, weil er nicht geheizt hatte. Während sie ihre Stiefeln umherschmiss, mag sie in nicht gerade gewählten Ausdrücken ihrem Herzen Luft gemacht haben. Den kurzen Augenblick, als ihre dreiste Wuth sich in eine künstlerische Bewegung auflöste, hielt Rops fest und hat ihn mit ein paar Strichen auf das blanke Kupfer gebannt. So entstand «La colère». Wer das kann, ist ein grosser Meister.

Wie alle sogenannten unsittlichen Künstler ist Rops zum Verneiner, Satiriker geworden. Das, womit er sich stets beschäftigt, ist nicht so sehr Gegenstand seiner Freude, als Handhabe seines Spottes. Von der Frau in ihrer Leibesschönheit kann er sich nun einmal nicht trennen; doch feiert er sie nicht. Die Frau ist ihm das süsse Gift, das blendende Werkzeug des Teufels, durch das dieser die Menschen in die Sünde herabzieht. Und nun mit grotteskheroischer Selbstironie macht er sich darüber lustig, wie die Frau, die er zur nichtswürdigen Rolle des Werkzeugs herabgedrückt hat, sich dafür rächt, indem sie den Mann betrügt. Rops, dessen Lebenswerk jedenfalls nicht dazu beigetragen hat, den Frauen edlere Grundsätze einzuprägen, amüsirt sich darüber, das sie Dasjenige, was sie von ihm lernen, nur dazu verwerthen, um ihn und die Männer zu hintergehen. Bei Cocu-Bilderchen verweilt er gerne. Eines zeigt, wie ein glaubensseliger Biedermann sein unschuldig aussehendes junges Weibchen innerhalb einer prachtvollen Hirschgeweihumrahmung küsst. Ein anderes steckt auf die vielen Spitzen eines Zweiunddreissig-Enders alle möglichen männlichen Kopfbedeckungen, von der Mütze des Bettlers hinauf bis zur —, doch das darf man wieder nicht sagen. Innerhalb dieser sinnigen Umrahmung stehen zwei Personen, Rücken gegen Rücken am Pranger. Links verräth das schadenfrohe Lachen der Dame, die, wie es scheint, nicht Zeit hatte ihre Toilette zu vollenden, dass ihre Fesseln sie nicht gerade schwer bedrücken. Rechts, das geschmückte Haupt auf die Brust gefallen, in der Tracht eines Bourgeois des vorigen Jahrhunderts, steht geknickt von Banden und Gewichten, der arme Teufel, dem allein die grosse Haube, die beider Köpfe bedecken sollte, bis über die Augen gezogen ist.



Das Erwachen.
Nach der Original-Radierung von *Anders Zorn, Paris.*

Alle die Blätter, die wir bis jetzt besprochen haben, sind aber nicht die «echten» Rops. In allen, auch den

schlimmsten, sprüht doch noch ein Funken Freude, wenn auch eines unlauteren Vergnügens. Der Mann, der sie schuf, ist doch noch nicht gänzlich mit dem Leben fertig. Diesen Glauben verliert man, wenn man solche Blätter wie «Puberté», «Maturité», «Der Tod als Sämann», «Mme. Hammelette», «Mors siphilitica» vor sich liegen hat. Wie im krankhaften Seelenzustand hält er sich mitten im Genuss das Bild des Abgrundes, dem er entgegen stürzt, vor. Auf das Idol des Lasters lässt er hohngrinsend das zersetzende leichenfahle Licht seiner Verneinung fallen, und nimmt wahr, wie unter diesem die Fäulniss schon an der Ueppigkeit nagt, sieht schon die wurmdurchkrochenen Augenhöhlen, wo jetzt noch die Leidenschaft blitzt, schaut schon die zerfressenen Knochen, wo jetzt noch die warme feuchte Haut dem leisen Drucke weicht. Diesem Cynismus ist nichts mehr heilig, nicht einmal die Gemeinheit; es ist der absolute Nihilismus.

Der Mann, der so unerbittlich über sich selbst richten kann, ist der Geburt nach Wallone, der Abstammung nach Vlame. In Brügge, in Brüssel, am Meeresstrande in Knocke hat er sich entwickelt. Zuerst brachte er ein Vermögen als Lebemann durch; dann reifte er vom mittelmässigen Dilettanten zum vollendeten Künstler heran. Charles Baudelaire veranlasste ihn, nach Paris zu übersiedeln. Heute, als schon einigermassen betagter Mann, sitzt er sechs Tage in der Arbeitskutte. Am Siebenten entpuppt er sich und tritt mit den neuesten Schlipsen, den modischsten Kragen, den feinsten Lackstiefletten, kurz mit tout ce qu'il y a de plus chic in die ausgewählteste Gesellschaft als feiner, geistreicher Unterhalter.

Im engeren Sinne bewährt sich Rops Künstlerschaft in zwei Dingen. Er ist ein grosser Meister des Contour und der grösste des Vernis mou. Wie er mit dem einen die haarsträubendsten Verkürzungen, ohne auch nur eine Linie überziehen zu müssen, hinzeichnet, wie er mit dem anderen einen Körper, als ob er hexen könne, modellirt, das muss die unumschränkte Bewunderung Aller hervorrufen. — —

Gleich Deutschland hat Frankreich ebenfalls eine Periode des Kunstschaffens durchlebt, in der der Künstler möglichst unpersönlich arbeiten wollte. Man hatte die Umschreibung gefunden: die Kunst besteht in der getreu nachahmenden Wiederschöpfung der Natur, — wobei das Gewicht auf die Worte getreu und Natur gelegt wurde. Doch auch dort regt sich das Künstlerindividuum wieder. Es drängt nach Selbstständigkeit, nach künstlerischer Freiheit. Es will nicht nur sich selbst, es will sich selbst möglichst unmittelbar ausdrücken. Tiefe, eigene Gedanken gibt es zwar nicht viele da drüben, dagegen aber brillante Einfälle, witzige aperçus. Daher wandten sich die führenden Geister von der Kupferplatte, deren schwierige Technik doch immer ein Hemmschuh für einen Künstler, den es zum Ausdruck drängt, bleibt, zum Stein. Das Bedeutendste was Frankreich neuerdings auf dem Gebiet der Graphik geleistet, sind nicht Radierungen, sondern die zündenden, frischen Steindrucke, in denen sich die sprudelnden freien Gemüther recht austollen können.

* * *

Rops, halb in Frankreich, halb in Belgien thätig, in Namur geboren, mag uns zu der niederländischen Kunst hinüberleiten. Die Lande, wo ein Van Dyck und ein Rembrandt gelebt haben, können die Radierkunst nicht wieder verlieren. Aus der reichen Zahl ihrer dortigen Vertreter wollen wir nur zwei, Ensor und Storm, beide aus den südlichen Niederlanden stammend, betrachten.

James Ensor gehört zu den Malern, die beim grossen Publikum immer auf heftigen Widerspruch stossen, einestheils wegen ihrer bizarren Phantasie und dann, weil sie sich in die Probleme eines idealen, nicht naturalistischen Kolorits vertiefen. Ensor's beste Leistungen mit der Radiernadel bestehen in reizenden, hellen, geschmackvollen Landschaften und Ansichten aus Ostende, Brüssel und Umgebung. Die Scenen im Freien bieten inhaltslose Motive, geschickt skizzirt, ab und zu mit allzunervöser, unstäter Hand gezeichnet. Mit den Mitteln schaltet er sparsam und ausgiebig. Solch ein Blättchen ist unter anderen «die kleine Holzbrücke bei Ostende». Auf dem «Hafen mit Booten entlang des Strandes» ist ihm das Decken prachtvoll gelungen, sodass wir die schwüle dicke Luft neben den schwarzen Schatten, welche die glühende Sonne wirft, ordentlich zittern sehen. Nur wird hier, wie auch bei manchen anderen Landschaften, die Wirkung durch die bleiernen Wolken beeinträchtigt. Ensor hat eine Vorliebe für Strassenscenen, vom vierten Stock aus gesehen. Manche mit Grat in Wirkung gesetzte derartige Blätter sind sehr hübsch. Dann gefällt es ihm auch sichtlich, grosse Menschenmassen darzustellen; so z. B. auf dem kleinen «Rue de Flandre à Ostende» und auf der «Kathedrale». Mann an Mann, dicht gedrängt, in regelmässigen Reihen, wie auf einem Schachbrett, füllt das Volk jedes Winkelchen der Strasse; die Leute könnten sich gar nicht fortbewegen. Die Kathedrale selbst ist ein mächtiger alter Bau, zeigt ver-

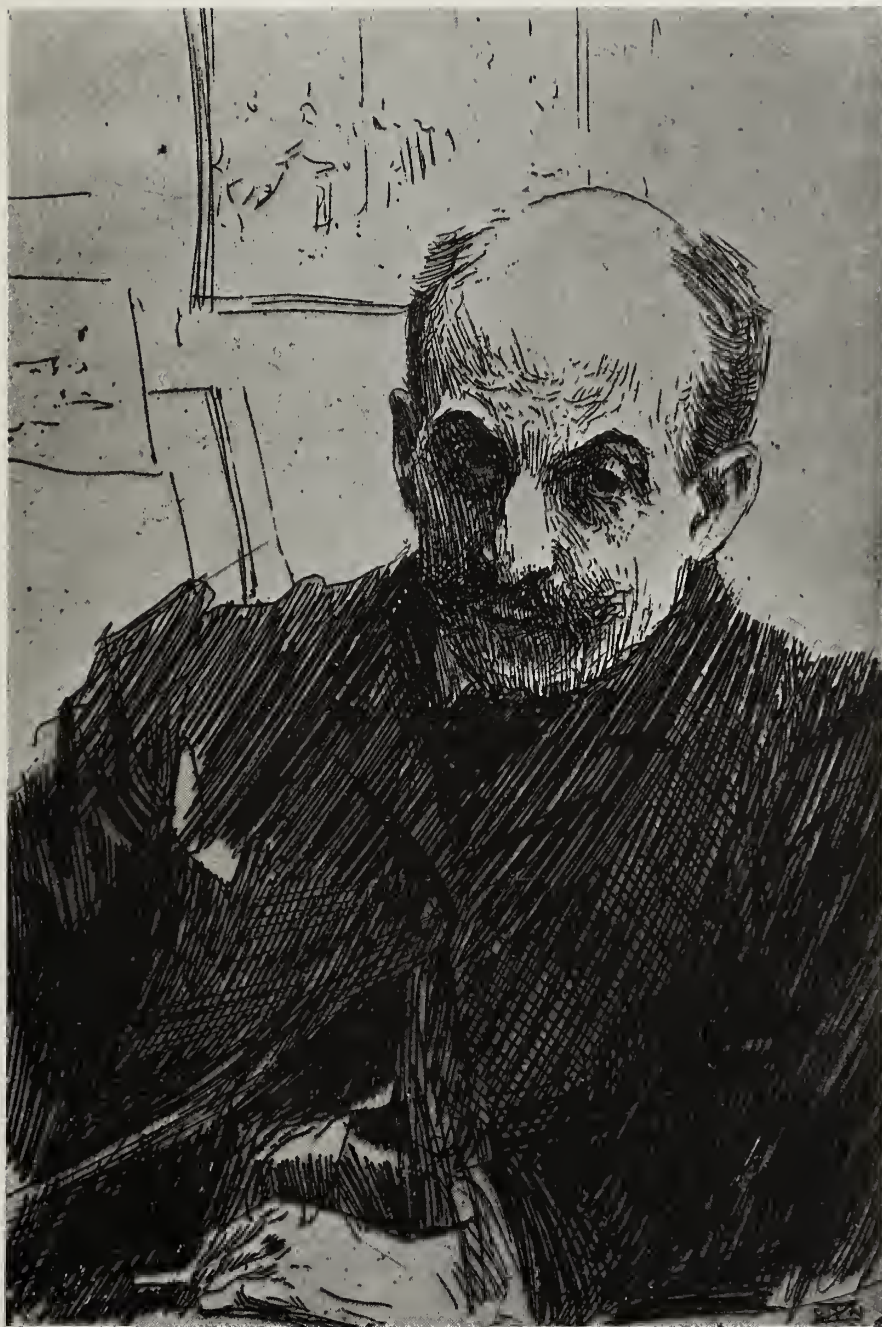


Karl Koepping rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Mänade.

Nach der Original-Radierung.



Bildniss.

Nach der Original-Radierung von *Anders Zorn, Paris.*

schiedene gothische Motive phantastisch vereint. In Diablerien wetteifert Ensor mit dem alten Bosch van Aken, was die Zeichnung von abenteuerlichen Spukgestalten anbelangt. Manchmal sehen diese Sachen den Zeichnungen des kleinen Moritz verzweifelt ähnlich. Doch warum nicht! Wie Greiner einmal mir vor den Blättern sagte, «Wenn's ihm Spass macht, so was zu entwerfen, warum soll er's nicht thun?» Der Künstler schafft doch nicht unsretwegen, sondern seinetwegen.

Durchgehends sind Ensor's Radierungen hell und mehr oder minder in einem Ton gehalten. Auf Ausbildung der verschiedenen Eigenthümlichkeiten, deren Möglichkeit mit der Radiernadel und dem Aetzwasser gegeben ist, legt er selten Gewicht. Eigentlich müssten die Blätter als Federzeichnungen noch besser wirken und erhielten zudem noch den Reiz der grösseren Ursprünglichkeit, der jedem einmaligen Originalwerke innewohnt. Zu scinen besten Blättern gehört «Christus besänftigt den Sturm». Es ist leuchtend hell, wie ein mit kräftigen, glühenden Farben gemaltes Oelgemälde. Auch mehrere interessant radierte Bildnisse verdanken wir Ensor.

Viel weniger Anstoss hat beim Publikum Charles Storm van s'Gravesande erregt; schon einmal durch die Wahl seiner Themata. Ohne jede willkürliche Verarbeitung stellt er fast ausschliesslich das Meer und die vaterländische Küste dar, ein nun schon seit vielen Jahrhunderten gutgeheissener Vorwurf. Eigentlich so recht bekannt ist Storm auch nicht, höchstens in Amerika und England, wo seine Radierungen von Sammlern schon so geschätzt werden, dass sie hoch im Preise stehen und für das Festland bald unerschwinglich zu werden drohen.

Mit Storm kann es einem umgekehrt gehen wie mit Zorn. Je mehr Blätter man von ihm sieht, desto höher steigt er in unserer Beurtheilung. Haben wir nur ein Paar vor uns, so kann es zunächst erscheinen, als ob wir einen zufällig glücklichen Wurf, ein gelungenes Experiment betrachteten; Anderes, nur einmal vor Augen geführt, mag unverständlich erscheinen. Sehen wir aber einen grossen Theil seines Werkes vor uns liegen, so zeigt es sich, dass sein Plan, sein Stil, seine ganze Behandlungsweise wohlüberlegt, wohlverstanden sind. Sodann zwingt es uns Achtung ab, wenn wir sehen, wie vielseitig er sich bei der Behandlung des schliesslich doch immer gleichen Vorwurfs erweist. Alle radiererischen Qualitäten hat Storm zu einem glücklichen Ebenmaass verbunden; die selbstständige Linie, der Grat, die Tonalität und die Kunst des Andeutens. Scin radiertes Werk ist schon gross und umfasst über 400 Platten. Sie haben fast alle keine besonderen Titel: «Die Maas bei Dortrecht», «die Schelde bei Antwerpen», «der Strand bei Katwyk», kommen unzähligemal vor. Er versteht es vorzüglich, das glänzende Wasser, den glitschrigen Sand darzustellen. Eine beliebte Stimmung gelingt ihm prachtvoll; grauer, bleierner Himmel, auf dem Wasser faulenzen ein paar Schifferbootc, die durch die dicke nebelige Luft schon ganz undeutlich erscheinen, während ein paar dunkle Hölzer, Steine, Sträucher oder Erdboden, ganz im Vordergrund, stark, wie zum greifen, hervortreten.

Manche von Storm's Blättern sind sehr skizzenhaft und die Summe der gegebenen Linien auf ein äusserstes Maass beschränkt, so z. B. auf dem «grosse Welle am Quai». Vier bis fünf Linien sollen den Schwung der riesigen Welle andeuten. Es ist gelungen, aber gewagt. namentlich, weil die graphische Andeutung eine feststehende ist und sich nicht verändert, ob man nahe oder fern vom Blatt steht. Die kecke andeutende Malerei eines Courtens, eines Maris dagegen gibt Alles wieder, wenn man nur im richtigen Abstand das Bild betrachtet, auf dem man nahebei gar nichts entziffern kann.

Von seiner künstlerischen Beweglichkeit hat Storm kürzlich eine gute Probe abgegeben. Als er hier zum Besuch war, sah er sich die Ausstellung neuester Steindrucke aller Länder an. Sie gefiel ihm sehr und machte ihm Lust, sich auch in dieser Technik zu versuchen. Kaum waren ein paar Wochen vergangen, so liefen auch schon einige Steindrucke ein, die aussahen, als hätte er schon wer weiss wie lange lithographirt. Besonders Nachtscenen, mit Lichtschein auf dem Wasser, waren gut gelungen.

* * *

Wie viel lässt sich über die Kunst sagen, und was ist nicht alles über sie gesagt worden. Im letzten Vierteljahrhundert, während dessen eine allseitige Hebung unleugbar stattgefunden hat, was hat es da allein an Definitionen geregnet! Die Kunst besteht in Diesem, die Kunst besteht in Jenem, hiess es, sobald eine Schaar begeisterter Anhänger irgend eines neuen Prinzips in ihren Verkündigungen von einer zweiten abgelöst wurde. Richtungen folgen auf Richtungen, jede hat etwas für sich, jede kann mit Stolz darauf hinweisen, dass ihr «Neues» ein längst erprobtes, nur vergessenes «Altes» ist. Das *πάντα ῥεῖ* lässt keine einzelne feste Anschau-



Hubert Herkomer rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Serpentin-Tänzerin.

Nach der Original-Radierung.

ung die Oberhand gewinnen. Wer weiss, ist das nicht vielleicht im Grunde die Wahrheit. Vielleicht lässt sich die Kunst gar nicht begrifflich umschreiben. Vielleicht ist nicht nur die Emanation, sondern auch das Wesen eine wandelbare Schöpfung der Zeiten.

Für den Laien, heisst es, ist die Kunst eine ganz andere als für den Künstler. Für ihn ist sie eine Aeusserung, die sein Auge, und durch Association seinen Tastsinn anspricht. Für ihn ist das reine Kunstwerk eine Leistung, die, ohne sich im geringsten an seine Denkthätigkeit zu wenden, seinem Gefühl für die Farbe, für die Form und die Bewegung Rechnung trägt. Von diesem Standpunkt für den Laien aus lässt sich für die Kunst ein einziger Stil nothwendig folgern, der jedenfalls logisch unantastbar, jedenfalls reine Kunst ist und auf dekorative Kunst hinausläuft, — der aber, wie jedes Prinzip, nur einen kleinen Theil der vorhandenen Werke als wirklich geläuterte reine Kunstwerke gelten lässt.

Dieses oberste Prinzip gilt auch für den Künstler; es wohnt ihm aber unbewusst inne, sonst ist er eben kein Künstler. Stil in diesem Sinne ist für ihn apriori-Sache. Wenn er bewusst seinen speziellen Stil schaffen will, so geht er von einem ganz anderen Standpunkt aus. Er entwickelt ihn aus dem Material, den Mitteln, aus der Technik heraus.

Für den Laien existiren die Mittel nicht; direkt gefragt, würde er z. B. sagen, in der Natur gibt es keine Pinselstriche, folglich dürfen wir sie auch nicht auf den Bildern sehen. Dann müsste der Künstler in die glatte geschlechtslose Genremalerei der 50er, 60er Jahre verfallen. Nun setzt er im Gegentheil derbe Pinselstriche keck nebeneinander, die aber auf richtige Entfernung in unserem Auge die entsprechenden Vorstellungen erwecken. Was ist damit geschehen? Nicht nur unser Sinn für Farbe, Form und Bewegung ist befriedigt, er hat sie befriedigt; das Bild ist nicht nur ein Kunstwerk, es ist seine Leistung; er hat die Manipulation willkürlich geschaffen; er hat seine künstlerische (nicht seine philosophisch-menschliche) Individualität zur Geltung gebracht. Das «wie», das für den Laien Nebensache ist, ist ihm Hauptsache, und in der Oekonomie dieser Pinselführung z. B. besteht eben sein Stil.

Der ausübende Künstler also gelangt zu seinem Stil, indem er über seine Technik nachdenkt und sie nach irgend einer Seite hin entwickelt. Für ihn gibt es dabei zwei Fragen: eine am Anfang, was sind die spezifischen Eigenheiten der Technik mit der ich arbeite, die andere am Ende, was kann ich mit meiner Kunst erreichen. Das Erreichbare wird ihn immer bestimmen müssen.

Die Farbe ermöglicht die grösste Täuschung, den grössten Schein der Wirklichkeit. Ein Geldstück kann auf den Erdboden so gemalt werden, dass wir uns danach bücken, um es aufzuheben. Hätte der grösste Meister es in Marmor gemeisselt, wir würden uns nie täuschen lassen und es für Geld ansehen. Die Form allein täuscht uns nicht. Es folgt daraus, dass das Ziel der Malerei die grösstmögliche Sinnestäuschung sein muss, denn das kann sie am Besten erreichen. Daraus ergibt sich unter vielem Anderen, dass der Gegenstand für sie ganz gleichgiltig ist und sie sich an einem Hühnerhof ebenso voll offenbaren kann wie an einem heroischen Schlachtenbild; dass Ruhe im Vorwurf eine ihrer Hauptbedingungen ist, weil sie nur in ganz geringem Maass an unser Tastgefühl appellirt, dass sie daher sich auf den Gesichtsausdruck nicht einlassen darf, denn einerseits ist jeder stark ausgeprägte Gesichtsausdruck eine Bewegung, andererseits erweckt er in uns sogleich willkürliche Denkthätigkeit, Associirung mit Gemüthszuständen, und zieht so unsere Aufmerksamkeit von der Sinnestäuschung hinweg.

Die Kunst für die Bewegung ist eigentlich die Plastik. Sie erregt, wie keine andere, unseren Tastsinn und dieser ist unlöslich mit unseren Bewegungsvorstellungen verbunden. Wir können ja überhaupt nur im geringen Maasse und nur leidend fühlen, ohne uns zu bewegen. Wenn die künstlerische Darstellung der reinen Form ohne Farbe unseren Bewegungssinn am Besten erregt, dies daher als ihr höchstes Ziel ansehen darf, so müssten wir in Michel Angelo den grössten Plastiker aller Zeiten erkennen. Der Wiederspruch, in dem die noch höher geschätzte griechische Skulptur hierzu steht, beruht vielleicht darauf, dass das Material den alten Griechen, noch mehr als Michel Angelo, Hindernisse in den Weg stellte. Sie kannten das Thonmodell für die monumentale Marmorplastik nicht. Hätten sie das Material so leicht bewältigen können, wie der Renaissancekünstler, so hätten sie sicher auch den von ihm zur Höhe getriebenen Stil der Plastik noch vollendeter gestaltet und hätten weniger die logischen, rein die ästhetischen Seiten der Bewegung verkörpert. Ferner gelangten sie vielleicht zur Ausbildung dieses spezifisch plastischen Prinzips nicht so leicht, weil sie eben das noch bedeutsamere, allgemeinere Prinzip einer im höchsten Sinne dekorativen Kunst so streng verfolgten.

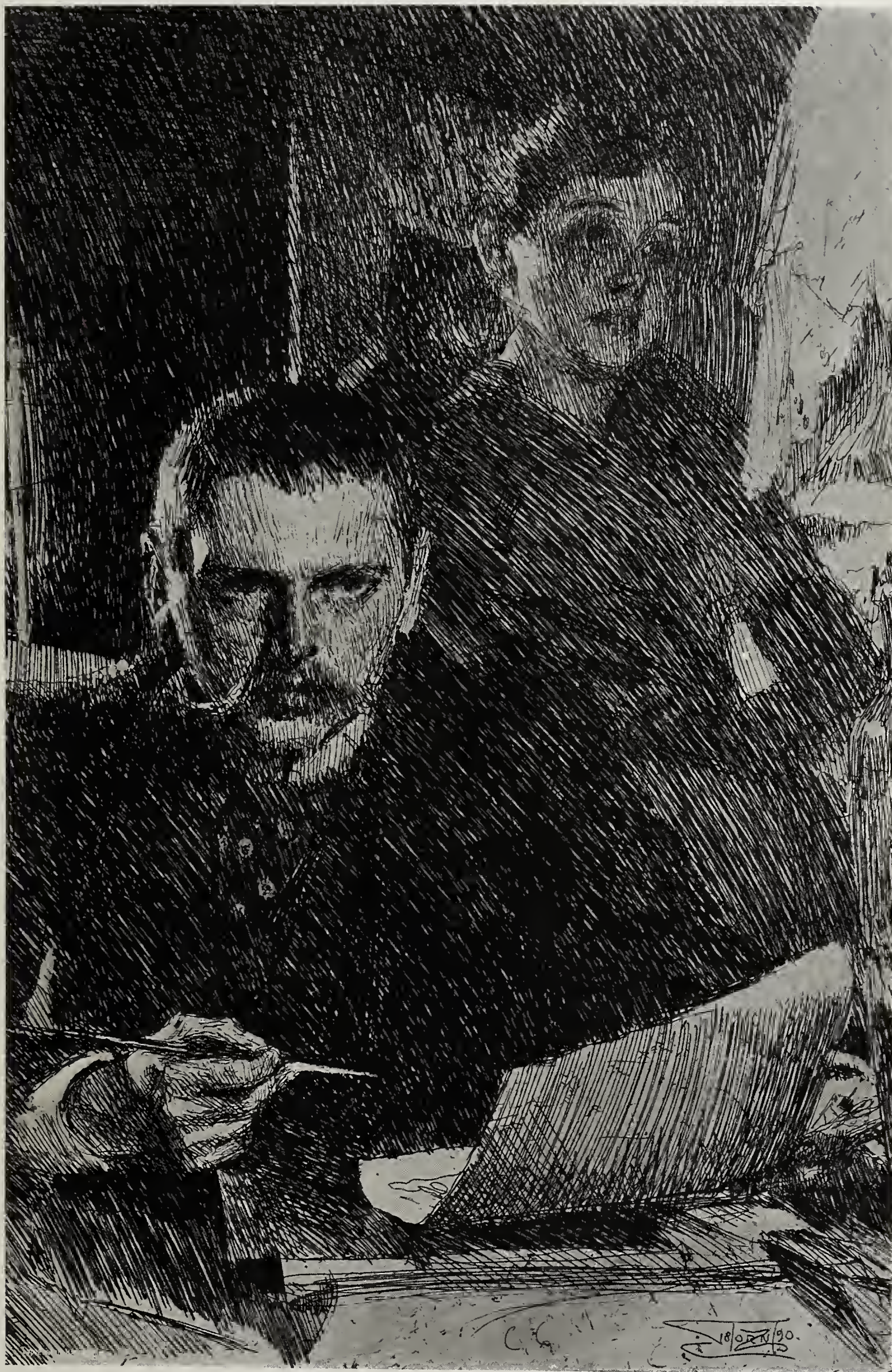


Hubert Herkomer rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sommer.

Nach der Original-Radierung.



Ein Maler-Radierer.

Nach der Original-Radierung von *Anders Zorn, Paris.*

ung die Oberhand gewinnen. Wer weiss, ist das nicht vielleicht im Grunde die Wahrheit. Vielleicht lässt sich die Kunst gar nicht begrifflich umschreiben. Vielleicht ist nicht nur die Emanation, sondern auch das Wesen eine wandelbare Schöpfung der Zeiten.

Für den Laien, heisst es, ist die Kunst eine ganz andere als für den Künstler. Für ihn ist sie eine Aeusserung, die sein Auge, und durch Association seinen Tastsinn anspricht. Für ihn ist das reine Kunstwerk eine Leistung, die, ohne sich im geringsten an seine Denkthätigkeit zu wenden, seinem Gefühl für die Farbe, für die Form und die Bewegung Rechnung trägt. Von diesem Standpunkt für den Laien aus lässt sich für die Kunst ein einziger Stil nothwendig folgern, der jedenfalls logisch unantastbar, jedenfalls reine Kunst ist und auf dekorative Kunst hinausläuft, — der aber, wie jedes Prinzip, nur einen kleinen Theil der vorhandenen Werke als wirklich geläuterte reine Kunstwerke gelten lässt.

Dieses oberste Prinzip gilt auch für den Künstler; es wohnt ihm aber unbewusst inne, sonst ist er eben kein Künstler. Stil in diesem Sinne ist für ihn apriori-Sache. Wenn er bewusst seinen speziellen Stil schaffen will, so geht er von einem ganz anderen Standpunkt aus. Er entwickelt ihn aus dem Material, den Mitteln, aus der Technik heraus.

Für den Laien existiren die Mittel nicht; direkt gefragt, würde er z. B. sagen, in der Natur gibt es keine Pinselstriche, folglich dürfen wir sie auch nicht auf den Bildern sehen. Dann müsste der Künstler in die glatte geschlechtslose Genremalerei der 50er, 60er Jahre verfallen. Nun setzt er im Gegentheil derbe Pinselstriche keck nebeneinander, die aber auf richtige Entfernung in unserem Auge die entsprechenden Vorstellungen erwecken. Was ist damit geschehen? Nicht nur unser Sinn für Farbe, Form und Bewegung ist befriedigt, er hat sie befriedigt; das Bild ist nicht nur ein Kunstwerk, es ist seine Leistung; er hat die Manipulation willkürlich geschaffen; er hat seine künstlerische (nicht seine philosophisch-menschliche) Individualität zur Geltung gebracht. Das «wie», das für den Laien Nebensache ist, ist ihm Hauptsache, und in der Oekonomie dieser Pinselführung z. B. besteht eben sein Stil.

Der ausübende Künstler also gelangt zu seinem Stil, indem er über seine Technik nachdenkt und sie nach irgend einer Seite hin entwickelt. Für ihn gibt es dabei zwei Fragen: eine am Anfang, was sind die spezifischen Eigenheiten der Technik mit der ich arbeite, die andere am Ende, was kann ich mit meiner Kunst erreichen. Das Erreichbare wird ihn immer bestimmen müssen.

Die Farbe ermöglicht die grösste Täuschung, den grössten Schein der Wirklichkeit. Ein Geldstück kann auf den Erdboden so gemalt werden, dass wir uns danach bücken, um es aufzuheben. Hätte der grösste Meister es in Marmor gemeisselt, wir würden uns nie täuschen lassen und es für Geld ansehen. Die Form allein täuscht uns nicht. Es folgt daraus, dass das Ziel der Malerei die grösstmögliche Sinnestäuschung sein muss, denn das kann sie am Besten erreichen. Daraus ergibt sich unter vielem Anderen, dass der Gegenstand für sie ganz gleichgiltig ist und sie sich an einem Hühnerhof ebenso voll offenbaren kann wie an einem heroischen Schlachtenbild; dass Ruhe im Vorwurf eine ihrer Hauptbedingungen ist, weil sie nur in ganz geringem Maass an unser Tastgefühl appellirt, dass sie daher sich auf den Gesichtsausdruck nicht einlassen darf, denn einerseits ist jeder stark ausgeprägte Gesichtsausdruck eine Bewegung, andererseits erweckt er in uns sogleich willkürliche Denkthätigkeit, Associirung mit Gemüthszuständen, und zieht so unsere Aufmerksamkeit von der Sinnestäuschung hinweg.

Die Kunst für die Bewegung ist eigentlich die Plastik. Sie erregt, wie keine andere, unseren Tastsinn und dieser ist unlöslich mit unseren Bewegungsvorstellungen verbunden. Wir können ja überhaupt nur im geringen Maasse und nur leidend fühlen, ohne uns zu bewegen. Wenn die künstlerische Darstellung der reinen Form ohne Farbe unseren Bewegungssinn am Besten erregt, dies daher als ihr höchstes Ziel ansehen darf, so müssten wir in Michel Angelo den grössten Plastiker aller Zeiten erkennen. Der Wiederspruch, in dem die noch höher geschätzte griechische Skulptur hierzu steht, beruht vielleicht darauf, dass das Material den alten Griechen, noch mehr als Michel Angelo, Hindernisse in den Weg stellte. Sie kannten das Thonmodell für die monumentale Marmorplastik nicht. Hätten sie das Material so leicht bewältigen können, wie der Renaissancekünstler, so hätten sie sicher auch den von ihm zur Höhe getriebenen Stil der Plastik noch vollendeter gestaltet und hätten weniger die logischen, rein die ästhetischen Seiten der Bewegung verkörpert. Ferner gelangten sie vielleicht zur Ausbildung dieses spezifisch plastischen Prinzips nicht so leicht, weil sie eben das noch bedeutsamere, allgemeinere Prinzip einer im höchsten Sinne dekorativen Kunst so streng verfolgten.



Hubert Herkomer rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sommer.

Nach der Original-Radierung.



Morgenstimmung auf der Schelde.
Nach der Original-Radierung von *Ch. Storm van s'Gravesande, Wiesbaden.*

Dass die Ziele der Malerei und der Plastik verschiedene, sogar widerstrebende sind, lehrt uns die polychrome Plastik (ich meine nicht die dekorativ polychromirte, sondern die streng naturalistisch gefärbte). Die Statue erregt unseren Tastsinn und unwillkürlich mit ihm unser Gefühl für Bewegung. Nun tritt die Farbe hinzu und ruft unser Bedürfniss nach grösstmöglicher Sinnestäuschung wach, so dass wir im Nu ein Unbehagen darüber empfinden, dass die Bewegung nicht eine wirkliche ist, sondern dass das Ding starr und leblos vor uns steht Haben wir einen polychromen Apfel vor uns, so mindert sich das Unbehagen schon, da unser Wahrscheinlichkeitsbedürfniss, welches mit der Farbe auftritt, durch den bewegungslosen Apfel nicht so stark verletzt wird.

Auch aus der angewandten Kunst kann man Beweise dafür herbeiführen, dass der Stil jedes Kunstzweiges sich aus dessen technischen Eigenthümlichkeiten entwickelt. Nehmen wir z. B. die Tapete. Das Schaffensprinzip bei ihrer Anfertigung wird dadurch bedingt, dass sie in einer Druckmaschine hergestellt wird, die Quadrate von bestimmtem Umfang abdruckt, welche in allen Richtungen aneinander gesetzt werden müssen. (Der Länge nach thut letzteres die Maschine selbst, der Breite nach thut es der Tapezierer beim Aufkleben.) Setzen wir in die Mitte des Quadrates ein in sich abgeschlossenes Ornament, so haben wir eine stillose, planlos zerfallende Tapete. Setzen wir ein Muster, das an allen vier Seiten abschneidet, wo es von dem nächstanliegenden Quadrat wieder aufgenommen und ergänzt wird, so werden wir dem Wesen der Tapete gerecht. Man sieht sofort, sie ist nicht mit einer blossen Dekoration, auch nicht mit einem Bild zu verwechseln. Die Schöpfung steht auf den ersten Blick deutlich als Tapete vor uns, denn das Gesammtornament konnte in dieser Weise nur auf der Tapetendruckmaschine hergestellt werden. —

Analog dem ebengemachten Versuch aus dem Wesen der Technik einige Grundsätze der Malerei und Plastik abzuleiten, muss auch der reine Stil der Graphik zu finden sein. Was kann in dieser Kunst erreicht werden? Eine Sinnestäuschung ruft sie in uns nicht hervor; ein mit Feder oder Blei gezeichneter Apfel ist nicht im Entferntesten mit dem wirklichen zu verwechseln. Sie appellirt auch nur ganz wenig an unseren Tastsinn und Bewegungsgefühl; die Papierfläche schwindet uns nie. Was bleibt da übrig? Was thut die Schwarz-weiss-Kunst eigentlich? Sie regt unsere Phantasie an, uns alle die genannten Empfindungen durch geistige Selbstschöpfung zu ersetzen. Mit den wenigen Linien, die auf irgend eine Weise eine Form suggeriren, erhält unsere Phantasie die Anregung, sich diese Form mit Zuhilfenahme der Erfahrung völlig auszubauen. Also Anregen, Andeuten ist das Gebiet der graphischen Kunst, und je mehr sie sich an dieses Prinzip hält, nur leicht anzudeuten, nicht sorgfältig auszuführen, desto mehr wird sie ihrem eigenthümlichsten Wesen gerecht.

Die Graphik scheint demgemäss im Gegensatz zur Malerei und Plastik zu stehen, da deren beider Ziele ihr unerreichbar sind, und da sie die thätige Hilfe unserer Denkkraft in Anspruch nimmt. Appellirt sie überhaupt an diese, so kann sie es auch in ausgedehntem Maasse thun, und den Inhalt, der in aller anderen Kunst verpönt ist, darf sie betonen. Die kunstwidrigen historischen Gemälde eines Biefve, eines Wauter's sind uns jetzt ungeniessbar; die Zeichnungen Menzel's zu den Thaten Friedrich's des Grossen werden uns stets erfreuen. In Oel gemalte Scherze wirken immer läppisch; die gezeichnete Karikatur ist ein hochbedeutendes Gebiet der Kunst.

Diese Mittelstellung der Graphik zwischen Poesie und den bildenden Künsten muss der Radierer, Stecher,

Steinzeichner, Holzschneider im Auge behalten, wenn er die Eigenheiten seiner speziellen Technik nun zu einem Stil durchbilden will.

Von den Graphikern beschäftigt uns heute nur der Radierer.

Eine Eigenthümlichkeit der Radierung ist das vielmalige Aetzen mit dazwischen vorgenommenem Decken. Dieses Mittel ermöglicht eine Trefflichkeit der Luftperspektive, die kein anderes graphisches Gebiet in dem Maasse besitzt. Callot hat es zuerst völlig verstanden; Méryon's Glanzleistungen beruhen darauf. Neuerdings wird es weniger angewendet, und die modernsten Radierer ätzen wieder nur wenigemal.

Eine andere Eigenthümlichkeit der Radierung ist der Grat, die Kaltnadelarbeit. Rembrandt ist ihr grosser Meister, und in ihrer Durchbildung hat er einen Stil geschaffen.

Das eigentlichste Eigenthum der Radierung ist aber die Linie. Sie ist die Kunst, die von einem Linienwerth zu sagen weiss, die allein eine charaktervolle Linie kennt. Die Linie des Bleistifts, der Feder wird bald schwarz, bald hell, bald dick, bald dünn; die Linie des Stichels schwillt an und läuft spitz aus; die Linie der Kreide ist ein poröser Strich. Nur die Radierungslinie ist eine wirkliche Linie; sie ist herb und vor Allem einheitlich. Wer mit ihr arbeitet, muss ein Meister sein, der sein Mittel versteht, denn es ist nichts Zufälliges an ihr.

Das Gefühl für Linie ist besonders bei Laien wenig entwickelt, und doch ist es der Schlüssel zu dem Höchsten, was die Graphik bieten kann. Alle die Flächentechniken, Schabkunst, Aquatint und wie sie sonst heissen, haben schöne Sachen hervorgebracht, deren wir uns ausserordentlich freuen können, und doch müssen wir sie alle eigentlich für stillos erklären. Sie streben alle nach einer Naturähnlichkeit und wollen Flächen, die allein in der Natur vorhanden sind, unmittelbar durch Flächen wiedergeben. Doch die Naturähnlichkeit, die Sinnestäuschung können sie ja nicht annähernd erreichen, da sie der Farbe entbehren. So bleiben sie in etwas Halbem, für die höchsten Ansprüche in einem Widerspruch stecken. Der Radierer dagegen, der stets auf die Linie achtet, der bei aller Modellirung, bei tiefstem Schatten nie in die Fläche verfällt, sondern der Linie immer ihre eigene Bedeutung wahrt, muss von selbst zu einem grossen Stil gelangen. Sie zwingt ihn zur Ruhe und zur grossen Behandlung; er kann nicht an den einzelnen Muskeln und Körperformen so lange herumfeilen bis sie kleinlich, penibel durchgeführt sind, bis jede Ader, jedes Fältchen zu sehen ist, die Linie würde darüber verloren gehen.

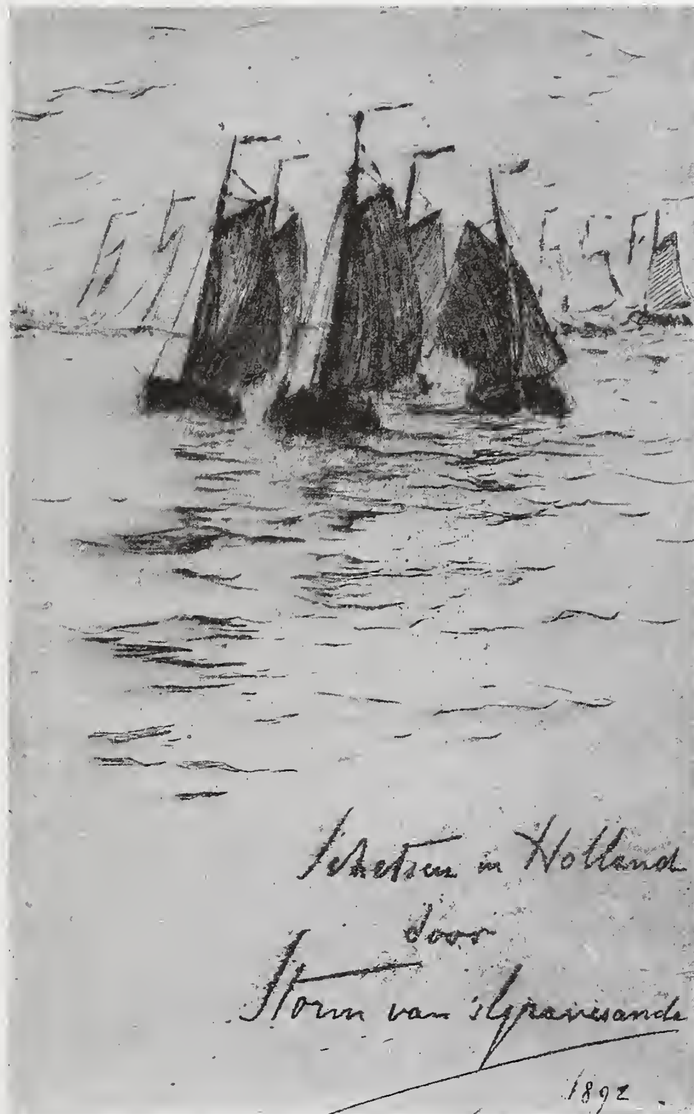
Die grössten Heroen der Kunst ordnen sich ihrem Wesen und Gesetz völlig unter und schaffen dennoch etwas ganz Individuelles. So geht Böcklin auch auf Sinnestäuschung aus, aber er zwingt unsere Sinne an eine Welt zu glauben, die nur er kennt. So will ein Plastiker, wie Hildebrand, sein dreidimensionales Kunstwerk in eine Fläche eingesetzt haben. So setzt Whistler die Landschaft, die nur Flächen, keine einzige Linie, höchstens die Umgrenzung kennt, in Linie um. Es ist die höchste Aeusserung künstlerischer Individualität. Nicht der kleinste dieser Striche ist ihm in der Natur vorgezeichnet, alle sind sein Eigenthum, alle hat er willkürlich und neu geschaffen.

* * *

Die Stilgesetze der Radierung, wie ich sie hier zu entwickeln versucht habe, findet man in England beobachtet. Allen den grossen Radierern dieses Landes gilt es als höchstes, nie zu verletzendes Gesetz, dass sie nur andeuten dürfen. Sie haben ihre Kunst als die Kunst des Auslassens (the art of omission) bezeichnet. Seymour-Haden, Short, Goff, Watson u. s. w. verfallen nie in den Fehler, ihre Platten ganz und bis auf das letzte Tüpfelchen zu bearbeiten, sodass sie wie Heliogravüren erscheinen. Nie sehen ihre Blätter wie Reproduktionen von Oelgemälden aus. In Legros und Strang lernen wir zwei grosse Meister der selbständigen Linie kennen. Whistler endlich hat für die Radierung einen Stil geschaffen, so streng und abgeklärt, so durchdacht und vornehm, dass wir sein Werk ohne Zaudern in eine Reihe mit der erhabenen Skulptur Altgriechenlands, mit dem weihevollen Zauber Giambellini's stellen dürfen. —

Oscar Wilde sagt einmal: «Popularität ist die einzige Beleidigung, die dem Künstler Whistler noch nicht zugefügt wurde». Diese «Beleidigung» ist Hubert Herkomer allerdings in starkem Masse zu Theil geworden. In seinem künstlerischen Empfinden befindet sich eine Seite mit einem lieblichen, etwas weichlichen Ton, die er sehr oft anschlägt, umsomehr, als sie in einem ausgedehnten Kreise seines Adoptivvaterlandes grossen Widerhall findet. Ich behaupte nicht schlechthin, dass er süsslich sei; er gehört unzweifelhaft zu den angesehendsten Meistern der Gegenwart, aber frei von einem etwas sentimentalen Zug, von der Sucht nach dem Gefälligen (wenn auch im besten Sinn) macht er sich nie.

Das gilt auch von seiner Radierung. Man sehe sich Blätter, wie «Relief», «Die geduldig Leidende», «The Poachers» u. s. w. an. Jedoch über seine Radierkunst brauche ich mich nicht sehr zu verbreiten, hat er es doch selbst gethan in seinem Buch «Etching and Mezzotinting». Dieses Selbstbekenntniss enthält vieles Lesenswerthe, namentlich auch Anleitungen für den praktischen Radierer und Schabkünstler. Mit Hilfe eines seiner Schüler hat er auch eine Erfindung gemacht, die Monotype. Früher schon malten Künstler auf die blanke Platte mit Kupferdruckschwärze und Pinsel. Dass diese Erzeugnisse, diese Grisaillemalerei auf Kupfer so reizvoll sei, ist eine Ansicht, die ich nicht mit Herkomer theilen kann. Jedenfalls war sie praktisch für den Kupferdruck nicht zu verwenden, denn wenn man, während die Schwärze noch nass, einen Abdruck auf der Presse nahm, so hatte man eben diesen einen Abdruck, für jeden weiteren musste die Platte jedesmal neu bemalt werden. Hier tritt Herkomer's Erfindung ein. Durch galvanoplastische Ablagerung, Abformung u. s. w. hat er dieses auf Kupfer gemalte Bild, nachdem die Schwärze hart geworden, in seinem Relief fest gehalten, und nun können von der Platte so viel immer ganz gleiche Abdrücke genommen werden, wie etwa von einer Schabkunstplatte. Der Name Monotype ist nun sinnlos geworden, da es sich nicht mehr um Einzeldrucke handelt, wird aber trotzdem beibehalten. Diese Erzeugnisse gehören eigentlich nicht in das Gebiet der künstlerischen Graphik, sondern vielmehr in das der mechanischen Reproduction.

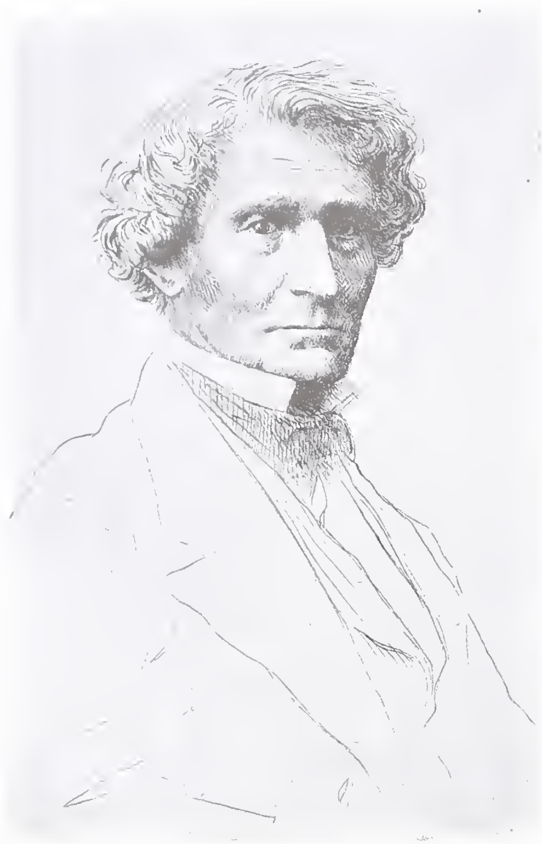


Entwurf zu einem Titelblatt.
Nach der Original-Radierung von *Ch. Storm van s'Gravesande, Wiesbaden.*

Wie vom Meister der «Miss Grant» und der «Dame in Schwarz» leicht zu erwarten war, leistet Herkomer in der Bildnissradierung Gutes. Sein «Selbstbildniss», «Ludwig Pietsch», der «Grossvater Herkomer mit den «Enkelkindern», gehören zu dem Besten was er geschaffen. Weniger gelungen sind Sachen wie «A Welsh Woman», «Mädchen in der Schaukel», «Gretchen» und dergleichen, die alle noch an die Zeit erinnern, als man das Wesen der Radierung mit der «Weichheit» und mit der «warmen» braunen Druckfarbe ergründet zu haben glaubte.

Francis Seymour-Haden ist der Nestor der englischen modernen Radierung. Bekanntlich ist er nur Dilettant in dem Sinne, dass sein eigentlicher Beruf die Medizin ist und er nur nebenbei radiert. Doch wo Dilettant aufhört und Professioneller anfängt ist schwer zu entscheiden, denn er setzt ja seine Sachen auch auf den Kunstmarkt. Die Künstler rechnen ihn jedenfalls zu den ihren und haben ihn zum Präsidenten der kgl. Gesellschaft der Malerradierer erhoben.

Er ist im Wesentlichen Landschaftler und seine hohe Schule war Rembrandt. Unter den früheren Arbeiten des Meisters sind besonders viele geistvolle Kaltnadelradierungen zu verzeichnen. Auf «Die Hütte» sehen wir links in prachtvoll sicherer Stellung einen Hund, eben halb aus seinem als Hundehütte dienenden Fass gesprungen, das eine Ohr gespitzt, zum Anschlagen bereit. In «Fishing» steht die geistreich im Licht schwindende Figur am Bach hinter Hütten; in «Haideland» bringt er vorn Gebüsch mit warmen tiefen Gratschatten an, die gegen den öden



Hector Berlioz.
Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*

Mittelgrund und den niederen Wald hinten abstechen. « Newton Manor », « Challow Farm », « Cowdray Castle » u. s. w. sind Landschaften mit Thieren; gegen die Ferne verlaufen sich die Arbeiten allmählig, gewinnen so das Interesse der Skizze, die uns den Künstler bei der Arbeit belauschen lässt. Aus dem Jahre 1877 stammt eine sehr feine italienische « Laube mit Kürbissen ». Von neueren Blättern sind « Sunset in Ireland », « The towing path » (mit der spazierenden Dame vorn rechts), « Richmond Park early morning », « Egham Lock », « Kew Gardens », « Coombe Bottom » und viele andere Blätter, namentlich wegen ihrer überaus reizvollen Lichtwirkungen hervorzuheben. Vor einiger Zeit hat Haden das Radieren aufgegeben und viele Jahre lang nichts geschaffen; neuerdings scheint er aber wieder zur Nadel gegriffen zu haben und veröffentlichte z. B. das grosse « Breaking up of H. M. S. Agamemnon ». Seymour-Haden war auch ein feinsinniger Sammler. Im Jahre 1891 kamen seine Schätze zur Versteigerung, darunter besonders vorzüglich Hollar und Rembrandt. Er hat auch Beiträge zu einem Oeuvre-Katalog dieses Meisters geliefert.

Einigermassen mit Seymour-Haden vergleichbar ist der als Künstler viel jüngere David Young Cameron, ein Schotte von Geburt. Schottische Ansichten, besonders viele aus der malerischen ehemaligen Festungsstadt Stirling und eine Folge vom « Clyde », dann aber auch holländische Landschaften sind sein Gebiet.

Die Folge « Twenty etchings on the Clyde » ist eine frühe Arbeit des Künstlers, 1890 in Glasgow bei White erschienen. Den Strom verfolgt Cameron von seiner Quelle im Hochplateau bis zum Felsen Ailsa am offenen Meer. Namentlich in den ersten rein landschaftlichen Blättern ist eine gewisse Abhängigkeit von Seymour-Haden unverkennbar. Die Behandlung der Bäume und Sträucher vorn auf « Bothwell » z. B., die Art und Weise wie der Vordergrund im Licht aufgelöst wird, dann wie die Composition schon dem « Decken » behufs Erzeugung der Luftperspective, durch eine leicht coulissenhafte Anordnung vorarbeitet, das Alles macht Seymour-Haden auf « A Water Meadow » und anderen Blättern genau ebenso. Von Glasgow bekommen wir einige Brücken und besonders die Kathedrale zu sehen, berühmt durch die grossartige Krypta, deren Anlage durch die ansteigenden Terrainverhältnisse so begünstigt wurde. Verwunderlich ist, dass das Eigenartigste dieses Stroms den Künstler nicht mehr zur Darstellung angeregt hat. Von den grossartigen Schiffsbauwerften bekommen wir fast nichts zu sehen. « Dumbarton » zeigt er uns von der Ferne gegen einen Sonnenuntergang gesehen; « Greenock » sieht aus wie eine alterthümliche anheimelnde Ecke einer französischen Hafenstadt: Werkstätten, Werften, Fabriken begegnen wir nicht, und nur die Schiffsmasten sprechen von der mercantilen Bedeutung des Stroms. Short hätte es wohl eher gereizt im Dampf und Kohlenstaub, in den riesigen Werkstätten das Malerische zu suchen. Ausgezeichnet ist es, wie Cameron die Schrift, d. h. Titel und Bezeichnung auf jede Platte anbringt: er ruft wirklich eine decorative Wirkung damit hervor, und diese Geschicklichkeit in der Einordnung der Schrift zeigen auch Cameron's neuere Platten.

Eines seiner besten Blätter zeigt die Gegend um die sogenannte Rembrandtmühle am Rhein; andere sind Ansichten von Amsterdam, Haarlem, Rowallan Castle in Schottland, Brustbild eines holländischen Mädchens in der Tracht um 1600, Japanerinnen auf einer Gartentreppe. In allen ist der künstlerische Mittelpunkt klar hervorgehoben, gegen die Grenzen der Bildfläche, unter dem hellen Licht, verliert sich die Zeichnung in Andeutung. Dasselbe gilt von Short, der in letzter Zeit sich sehr für Whistler begeistert und nach seiner Kunst der « Omission » eifert.



P. C. Helleu rad. | Phot. F. Hanfstaengl, München.

Einfädlerin.

Nach der Original-Radierung.



Der Triumph des Todes II: Die Schlacht.

Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*



Der Triumph des Todes III: Nach der Schlacht.

Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*

Frank Short ist ursprünglich vielfach als reproduzirender Künstler beschäftigt gewesen und hat sich daher mit Schabkunst und Aquatinta eingehend beschäftigt. Blätter wie Wensley Dale nach de Wint, Sussex Down nach Constable, der Schweizer-Pass bei Sturm nach Turner's Aquarell zeugen von einer Meisterschaft der Schabkunst, die sich getrost mit Earlom, Smith, Watson und den grossen Vertretern des 18. Jahrhunderts messen kann. Als seine Hauptleistung auf dem Gebiet der Schabkunst gelten seine zwölf Blatt nach dem Liber Studiorum von Turner; hier ist sie mit Strichradierung verbunden, und es existiren Abdrücke von den Platten, ehe sie geschabt wurden. Auch in Aquatinta hat Short prachtvolle Leistungen zu verzeichnen; nebelige Abendstimmungen am Wasser und dergleichen. Wahrend Seymour-Haden sich Stoff aus malerischen Winkeln und aus der freien schönen Natur holte, wagte es Short, auch solche Motive, die gewöhnlich als unkünstlerisch gelten, der Radierung nutzbar zu machen, Fabrikstädte, gewöhnliche Strassen in modernen Städten und derartiges. Der Erfolg kam der Kunst überhaupt zu Gute, und heute ist Niemand mehr verwundert, wenn er Bahnhöfe, Boulevards, Gassen gemalt und radiert sieht.

Short, der jetzt 38 Jahre alt ist, stammt aus Storrbridge. Er war ursprünglich Ingenieur, und während er in den Midland Grafschaften Wasserbauten anlegte, Kanalisations- und Abfallanlagen überwachte, musste er sich nothgedrungen im Fabrikgewühl herumtreiben. Der Eindruck, den es auf ihn hinterliess, spiegelt sich in seiner Radierung, nachdem er zur Kunst übergetreten war, ab. «Rye Port», und «Sleeping till the Flood» bieten zwei eclatante Beispiele, wie Vordergrund durch ein paar Striche angedeutet werden kann. Das Nasse des Sandes im Flussbett ist ausgezeichnet wiedergegeben, doch erkennt man eigentlich nicht wodurch. Mit seltener Enthaltsamkeit lässt er den Himmel fast stets wolkenlos. Wolken zu zeichnen ist überhaupt für den Landschaftsradierer die Klippe, an der er fast stets scheitern muss. Eines der allerschönsten Blätter Short's, der besten Radierungen überhaupt ist «Entrance to the Mersey».

Short's Sachen werden fast alle von Dunthorne verlegt. Dieser Kunsthändler hat sein Zelt unter dem Zeichen des «Rembrandt-Kopfes» in Vigo Street aufgeschlagen. In Regent Circus steht man noch mitten im Londoner Gewühl; ein paar Schritte nach links, in die ruhige Seitengasse eingebogen, und man gelangt in den reizend und geschmackvoll ausgestatteten Laden. Der liebenswürdige Besitzer ist beim Zeigen seiner reichen Schätze stets mit Auskünften bereitwillig zur Hand. Er hat auch einen der neuesten Radierer, Goff, lancirt.

Col. R. Goff war bis vor kurzem activer Militair und hat sich schon lang mit Pastell-, Aquarellmalerei und mit Radieren als Liebhaber abgegeben. Jetzt, da er in Ruhestand getreten ist, veranlasste ihn Dunthorne, sich ganz der Radierung zu widmen und mit seinen Arbeiten auch vor die Oeffentlichkeit zu treten. Einige seiner vorzüglichsten Blätter seien hier kurz aufgeführt. «Sunset Brighton Beach» und «Fishing Boats Brighton» zeigen über dem Horizont dunkle Wolken, während am Zenith noch das helle Sonnenlicht reflektirt wird Diese eigenthümliche Abendstimmung ruft auch auf der Erde eine merkwürdige Beleuchtung hervor, die der Künstler famos beherrscht und gerne bringt. Auf «Cannon Str. Station» sehen wir den Russ und Dunst der Millionenstadt, den Dampf und Rauch von den Schiffen, alles verquickt und durchsickert von dem fahlen Licht, das die graue Themse von unten als Reflex des bleiernen Himmel heraufwirft. Sein schönstes Blatt ist «King's Road» mit dem Hôtel Metropole zu Brighton; über dem Horizont Gewitterwolken, worüber noch heller Lichtschein am Himmel, auf der Erde ist es aber schon so dunkel, dass die Laternen angezündet worden sind und die schwarze riesige Silhouette des Hôtels sich geisterhaft gegen den goldigen Glanz der hohen Regionen abhebt; auf dem Meer ein grauer Schein noch; man fühlt ordentlich die nasskalte Abendluft einem entgegenwehen. Städteansichten nimmt er gewöhnlich von hohem Standpunkt aus, wie vor ihm schon Whistler in seinem Venice Set; so z. B. das treffliche «Newcastle upon Tyne», auf dem wiederum die dicke Luft, die über dem trüben Fluss liegt, zur Geltung gelangt. Seine meisten Landschaften zeigen Wasserflächen, von denen die nebelhaften Dünste aufsteigen. Ferner schafft er auch Baumstudien, Blätter mit Ansichten von Holland, einiges aus Venedig. Von letzterem führe ich die «Riva dei Schiavoni», vom Sandwirth aus gesehen, und die «Ponte Vecchio» an. Der Blick auf die Brücke ist leicht und durchsichtig behandelt, doch vermöge ausgiebiger Kaltnadelarbeit besitzt das Blatt eine Grattiefe, einen wohlthuenden Kontrast zwischen schwarz und weiss.

Neben Goff gehört Charles J. Watson zu den Jüngsten. Er hat nur Architekturen radiert; ich kenne aber keinen Zweiten, der ihn darin erreicht. In «Café auf dem Mt. St. Michel», «Ponte del cavallo zu Venedig»,



Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.
Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*

« San Petronio zu Bologna », « St. Étienne du Mont zu Paris » und wie die reizenden Blätter alle heissen, hat er das « Omission »-Prinzip auf die Radierung von Bauten mit glänzendem Erfolg angewandt. Nur so kann man künstlerisch befriedigen und nur so geht das Architekturaufrissmässige verloren, das alle Staffage nicht beseitigen kann. In der Radierung spielt das Weisse ebenso eine Rolle wie das Schwarze, und es gibt nichts thörichteres als die ganze Platte bedecken zu wollen. Ganz wunderbar ist es, wie Watson es verstanden hat, die filigranartige Architektur von St. Étienne du Mont und von San Petronio mit all' den spielenden Details wiederzugeben, ohne kleinlich zu werden, ohne auch nur ein Ornament genau nachzubilden; alles bleibt duftig, locker und geistvoll. Letztere Kirche ist kürzlich durch Carl Marr's Colossalgemälde « Die Flagellanten » bekannter geworden. Ein anderer trefflicher Watson ist ein Blick durch einen mächtigen Thorbogen auf eine « Strasse in Ravenna ». Unser Meister gehört auch unter die Klugen, die den Himmel weiss lassen und nicht die Gefahr laufen wollen, die Leichtigkeit des Blattes etwa durch unglücklich ausgefallene Wolken zu beeinträchtigen.

Alphonse Legros haben die Franzosen an die Engländer abtreten müssen. Die längste Zeit schon lebt er in London, hat Alles dort geschaffen und verdankt weder in seiner Technik noch in seinem Empfinden irgend etwas Wesentliches dem Lande seiner Geburt. Auch im neuen Vaterland steht er ziemlich vereinzelt da vermöge des ernsten Charakters seiner Kunst, der sich oft bis zur Herbheit zuspitzt. Er radiert keine schönen Mädchen oder Frauenköpfe, keine lieblichen Landschaften; schwärmerische, malerisch-weiche Stimmungen fehlen bei ihm. Er hat die Kraft und die Energie als sein eigen. So hat auch er unter Verschmähung mancher Reize,



R. L. Stevenson.
Nach der Original-Radierung von *Wm. Strang, London.*

wie z. B. des Grats, die nackte Linie zum Stil durchgearbeitet. Man sehe z. B. mit welcher Unerschrockenheit er, oft ohne Rücksicht auf die Einzelform zu nehmen, ganze Parthien durch eine grosse breite Linienlage in Schatten legt.

Das Bildniss ist eines seiner Hauptfächer. Fast nur Männerköpfe kommen vor. Nie macht er sie schön aussehen, auch nicht einmal heroisch; aber voll Charakter und Individualität sind alle seine Köpfe. Auf Stofflichkeit, auf reizvolle Tonabtönung, auf Grat, wie schon gesagt, kommt es ihm nicht an; die echte einfache Linie soll ihn allein durchbringen. Die Portraitähnlichkeit gelingt ihm überraschend gut. Zum Theil gibt er Idealköpfe: Giordano Bruno, Satyrsmaske, Studienköpfe etc.; zum Theil Bildnisse nach dem Leben, wie H. S. Maxim, der Componist H. Berlioz, der Maler G. H. Watts, Sir F. W. Burton etc. Bei Letztgenanntem zeigt sich Legros' Feingefühl, indem er die Platte gross gelassen hat. So wird auch hier der Phantasie eine Handhabe zur Weiterbildung dessen gegeben, was die Schulter und Kragenkontour nur andeutet. Wie ängstlich eingeengt wirken doch dagegen die Stauffer'schen riesigen Köpfe auf ihren kleinen Platten.

Legros' ernste Auffassung hat sich auch an ernsten Gegenständen bewährt, an der Geschichte vom verlorenen Sohn, an Todtentanzbildern, von denen ich ein paar anführen will.

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes ist ein besonders ergreifendes grosses Blatt. Das Bündel neben sich, auf der väterlichen Scholle angelangt, bricht der Erbarmungsbedürftige zusammen. Die öde Landschaft passt zu dem Grau seiner Seele. Das schwere Schicksal hat ihn so heruntergebracht, dass selbst seine Geberden linkisch geworden sind; auf die Knie gesunken, hält er mit der einen Hand den Stab des Schweinehirten und hebt unbeholfen die schwielige andere an sein verwildertes bärtiges Gesicht.

Noch schöner beinahe ist dieselbe Darstellung, kleiner und in Hochformat; der verlorene Sohn fällt hier am Waldessaum auf die Knie beim Anblick des väterlichen Hauses. Bei diesem Blatt kann man Legros' grossartige Linienkunst besonders gut studiren.

Herrlich ist «der Tod und der Reisigsammler». Eben will er seine Bürde aufnehmen, als ihn der Sensenmann, über eine Mauer gelehnt, unerwartet angrinst. Wie ein ertappter Dieb, der sich plötzlich unrettbar verloren sieht und einen Angstschrei ausstöhnt, will er unwillkührlich sein gestohlenes Gut, diese Minuten Lebens, diese paar Reisige mit seinen Armen bergen, aber man sieht förmlich, wie ihm der jähe Schreck die Glieder lähmt.

Monumental in der Auffassung wie in der Ausführung ist vom «Triumph des Todes» der Auszug. Er zeigt uns einen gewaltigen Zug nach rechts, wohin die Aufständler mit Piken, Fackelbrand, Lanzen, Hämmer und rother Fahne stürmen. In ihrer Mitte reitet ruhig der Tod auf seinem Schindergaul, wie ein Volksaufwiegler, der die Massen angespornt hat, jetzt aber, da sie einmal dem gewünschten Verhängniss entgegen stürzen, da er seiner Sache sicher ist, sich vorsichtig zurückhält und auf das harrt, was dabei für ihn abfallen mag. In dem Blatt ist das Linienstudium trefflich; — wie da Alles nach rechts drängt, ohne dass ein monotones gleichmässiges Herüberfallen der registrirenden Hauptlinien dabei herausgekommen wäre!

In dem Blatt «Le Combat» des «Triumph des Todes» vergegenwärtigt Legros den Brüderkampf. Zu Bestien geworden tragen die Streiter die Häupter der Erschlagenen auf Pfählen, von kreischenden Weibern umgeben, und treten auf die haarige Männerbrust des zusammenbrechenden Gegners. Jetzt arbeitet der Tod eifrig und listig mit, wie ein Mephisto, der unter Faust's



A Legros rad. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Anbetung der Hirten.

Nach der Original-Radierung.



Wm. Strang rad.

Phot F. Hanfstaengl, München

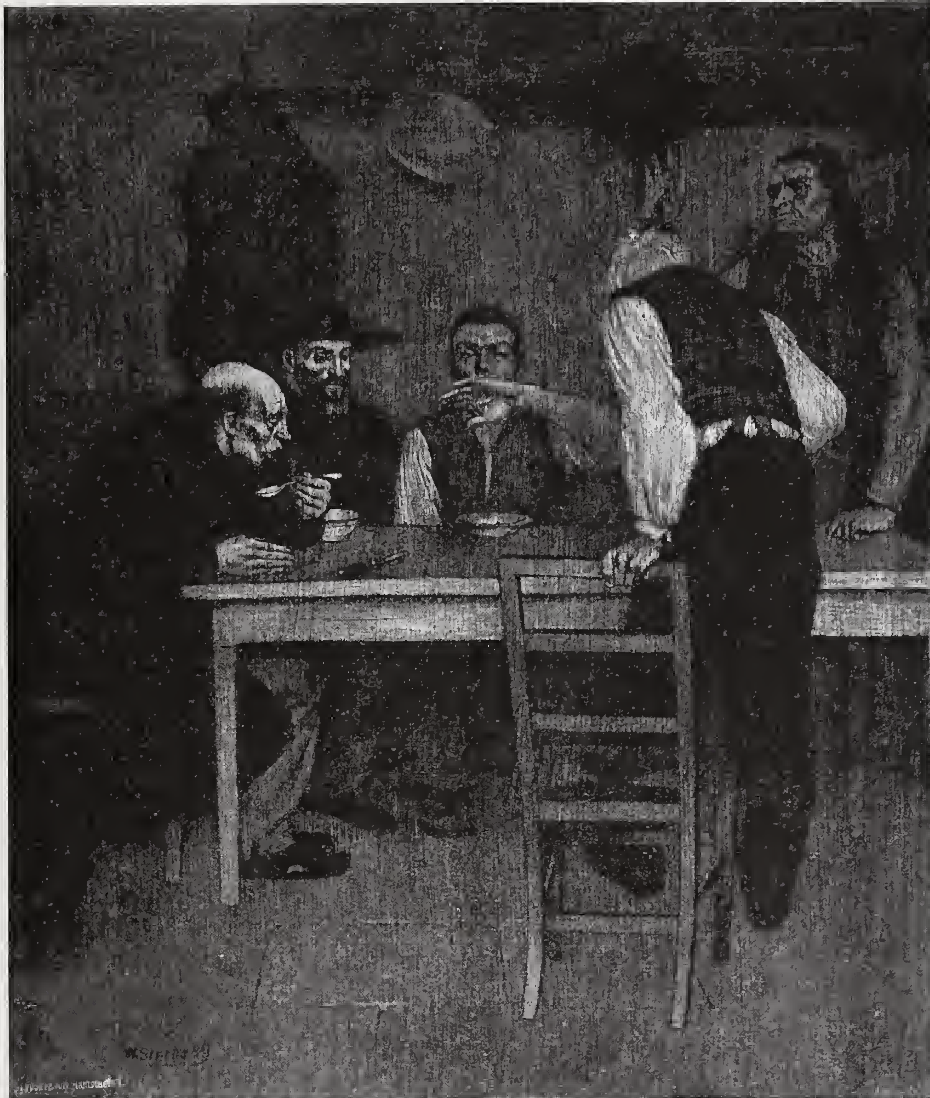
Der Dichter

Nach der Original-Radierung.

deckender Klinge ohne Gefahr seinen heimtückischen Stoss ausführen kann.

Legros' grösster, wenn auch nicht sein Lieblingsschüler, ist William Strang. In manchem erinnert er an seinen Meister, in manchem erinnert er an Aller grossen Meister, an Rembrandt. Doch muss man sich immer davor hüten, bei einem so selbstständigen und bedeutenden Künstler wie Strang auf die Abhängigkeit zu grosses Gewicht zu legen. Man erinnere sich Nietzsche's trefflichen Wortes: «Wer immer blos Aehnlichkeiten herausfindet, verräth nur, dass er ein schwaches Auge hat». Beim nahen Zusehen fallen einem die Verschiedenheiten schon deutlich auf.

Strang ist vielleicht nicht so herb, so streng und monumental wie Legros, er ist aber vielseitiger. Kürzlich liess er eine Ballade mit Radierungen erscheinen, «Death and the ploughman's Wife»; — das vorletzte Blatt ist eine der schönsten Leistungen aut dem ganzen Gebiet der Kunst. Nicht genug kann man es zum praktischen Studium empfehlen, nicht genug es ansehen. Bauersmann, Frau und Kind sitzen beim Abendbrot in der dunklen Stube. Es ist fabelhaft wie jede Fläche sich von der angrenzenden ohne schroffe Kontraste abhebt. Das Tischtuch, die Kleider, die Möbel, der Boden, die Hinterwand, ja ganz aneinander liegende Flächen wie Schenkel und Wade des Bauern stehen in einem anderen richtigen Ton und man merkt fast nicht durch welche Arbeiten sie hinein versetzt worden sind. Mit welcher monumentalen Einfachheit sind die Körper, die bekleideten Arme und Beine modellirt; nichts von jener übertrieben plastischen Ausarbeitung der einzelnen Muskeln und Falten, über die die Grösse des Stils verloren geht! Wie grossartig ist der Linie die Selbstständigkeit gewahrt, auch die dunkelsten Schatten sind nicht fleckig, und in den tiefsten Arbeiten kann man der Linie immer folgen.



Die Volksküche.
Nach der Original-Radierung von *Wm. Strang, London.*

Ein phantastischer Zug ist dem schottischen Künstler aus Dumbarton angeboren. In früheren Jahren schrieb er zu den Radierungen, die er in «English Etchings» veröffentlichte, kurze Schauergeschichten. So z. B. zu «Drowned», zu «The end», wo ein siecher Greis sich auf dem Bett emporrichtet um nach einer Viole zu greifen, und der Tod zum Fenster hereinschaut, zu «The Phantom», die Geschichte eines Chloraltrinkers, der im Delirium den Tod als Doppelgänger erblickt. Später gab Strang Radierungscyklen als Illustrationen zu selbstverfassten Balladen heraus, die, in schottischem Dialekt, auch mehr oder minder phantastisch sind. Dazu gehört «The earth fiend», eine Ballade in der der unglücklich verlaufene Kampf des Bauern gegen die Unfruchtbarkeit des Erdbodens

symbolisirt wird; dann die schon erwähnte grössere Ballade Death and the ploughman's wife. Bilder zu Milton's Paradise Lost und zu einer Dichtung von Cosmo Monkhouse sind eben erschienen. Als neueste derartige Arbeit nimmt er die Illustration von Coleridge's berühmter Ballade, Ye ancient mariner vor.

Strang hat zwei Bildnisse des grossen Phantasten unter den neueren englischen Novellisten, Robert Louis Stevenson, geschaffen. Stevenson sieht aus wie seine Bücher: die bis in's krankhafte gesteigerte Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, das zart-unmännliche seiner Natur und weltentrückte seiner Gedanken liegt in seinen Zügen



Der Violin-Cello-Spieler.
Nach der Original-Radierung von *Wm. Strang, London.*

ebenso deutlich, wie in seinen geschriebenen Worten. Den Todten vom Vaea Berge in Samoa hat Strang vorzüglich wiedergegeben, wie er überhaupt zur Zeit der vortrefflichste und gesuchteste Bildnissradierer Englands ist. Auf diesem Feld verfolgt er nicht die künstlerischen Ideale Rembrandt's, sondern die für das Bildniss noch abgeklärteren des van Dyck. Unter den zahlreichen Köpfen befinden sich die herrlichsten Sachen, z. B. Col. Hamilton, der Novellist Th. Hardy, der Sammler C. J. Knowles, der Kunstkritiker Cosmo Monkhouse, Ernest Sichel, Cripps etc. Der letztgenannte, ein Schullehrer, erhielt unerwartet ein ganz kleines Vermächtniss, das er dazu verwendete, sich vom ersten Bildnissradierer des Landes ein Kunstwerk zu verschaffen, — ein nachahmungswürdiges Beispiel von Kunstliebe und Kunstförderung!

Die Titel von Strang's Blättern gaben den englischen Kritikern viel zu schaffen, da sie stets so viel dahinter suchten; z. B. «The worshippers». Vor einem nackten sitzenden Frauenmodell stehen ein Puritaner, ein Greis, ein Maler mit der Palette, ein Mönch und an der Wand ist der abgehauene Kopf eines Türken zu sehen. Ein Kritiker kam auf den gelungenen Einfall, wie Strang unter Lachen erzählte, dieser Kopf symbolisire einen Mann der über seiner Verehrung des weiblichen Geschlechts vollständig den Kopf verloren habe. Dabei ist Strang's weibliches Modell gar nicht einmal so verehrungswürdig. So auch auf der «Versuchung des hl. Antonius», zu der der Künstler selbst bemerkte: über den Geldsack wolle er nicht reden, aber die Nackte würde wohl Niemanden weiter in grosse Versuchung führen. Dann gibt es ein Blatt, das heisst: «The fallen cross». Ich wiederholte den Titel mitfragen dem Tonfall, er antwortete trocken: «Ich weiss selbst nicht, was das bedeutet, aber einen Titel musste ich haben».

Interessant ist die Entstehung des Blattes «The Poet» das wir als Vollbild bringen. In Carlyle's Schiller steht eine Stelle, wo er beschreibt, wie Schiller in einer ärmlichen Dachstube ein paar seiner jungen Freunde versammelte und mit Begeisterung seine Werke vorlas. Diese Beschreibung regte Strang an, und es ist interessant zu sehen, wie er sich auf Grund von Carlyle's Darstellung den Typus Schiller (von dem er zufällig kein Bildniss gesehen hatte) vergegenwärtigt. Die Dachstube, die Aermlichkeit der Umgebung mag übrigens dasjenige gewesen sein, was Strang am meisten anzog, denn wie der Künstler selbst einmal sagte «I like to do poor folk». Das ist auch leicht erklärlich, denn Mondscheinlandschaften, schöne Dämchen lassen sich nicht gut verbinden mit diesem herben Linienstil.

In manchen Fällen, wie in «Castaways», «The sick tinker», «The knackers», ist Strang herb wie Legros, gewöhnlich jedoch um einen Schatten milder. Nie sucht er aber das Gefällige und hierin ist er wohl mit Rembrandt zu vergleichen. Ganz wie dessen «Susanna» zum Beispiel, zeigen seine «Badende Frauen am Bach» und andere ähnliche Blätter, nackte Leiber, die in wirklichem Fleisch und Blut wenig Anziehendes an sich hätten.



Die Windmühle.
Nach der Original-Radierung von *D. Y. Cameron, Glasgow.*

Strang hat auch den Muth gehabt, mit Legros direkt zu rivalisiren in «War», «Anarchy» etc., Blätter die gleich den entsprechenden seines Lehrers in Rethel'scher Weise empfunden sind. Legros ist ja zugestandenermassen ein grosser Verehrer Rethel's und dessen «Tod als Würger», «Tod als Erlöser», hängen bei ihm an der Wand.

Ganz originell ist Strang's «Allegorie auf den Krieg» — ohne Menschen. Ein verheerendes Feuer hat von der Stadt aus sich verbreitend ein Bauerngehöft ergriffen, vor dem sich das Skelett mit einem Dreimaster auf dem Schädel befindet. In der Rechten schwingt es die Fackel, mit der Linken schlägt es auf die grosse Trommel die es bei seinem Gang über Piken und Lanzen vor sich trägt. In «Anarchy» kennzeichnet den Pöbel, bei aller Wildheit doch eine gewisse heroische Ruhe in der künstlerischen Auffassung der einzelnen Gestalten. Die Menge drängt sich, bis an die Zähne bewaffnet, die rothe Fahne erhoben, zum Stadtthore heraus. Die Stadt im Hintergrund ist in Bellinischer Weise nur durch grosse Monumentalgebäude, gar nicht realistisch, angedeutet. Vor dem Thore hockt der Tod in Mönchskutte; scheinbar lässt er sich durch das Volk nicht stören und liest in seinem Buch weiter; hinter sich hat er Axt und Bombe liegen.

In seinen biblischen Bildern zeigt Strang eine merkwürdige Verwandtschaft mit Uhde. Ohne je etwas von diesem gehört zu haben und gleichzeitig mit dem Auftreten von dessen Kunst, hat er die Bibel uns näher zu rücken gesucht, indem er ihre Erzählungen in modernes Gewand einkleidet. Dem wahren Inhalt dachte auch er näher kommen zu können, wenn er ihn ohne alle den historischen und archäologischen Kram, in Jedermann unmittelbar verständlichen Formen bietet. Sein schönstes Blatt aus dieser Gruppe ist die prachtvolle Kaltnadel-Radierung «Das heilige Abendmahl».

Strang, der in der Mitte der dreissiger steht, hat schon über 300 Platten geschaffen, ausserdem malt er ein wenig, modellirt und zeichnet auch, z. B. sehr reizvolle Silberstift-Bildnisse. In der Graphik fing er, wie viele Andere, als Bilderreproduzent an und hat sich auch naturgemäss mit Aquatinta, Schabkunst u. s. w. abgegeben. Von rein künstlerisch-technischem Standpunkt ist manches davon prachtvoll, z. B. die «Sandpaper-mezzotints» «Am Grabe», «Der Landmann», der Sträucher abhackt, u. A. Die obenstehenden Bemerkungen über den wahren Stil für Radierungen will ich nicht so streng aufgefasst wissen, als ob man nur die nach solchem Princip verfertigten Blätter für schön erklären dürfte. Schön sind auch viele einzelne Leistungen der Flächentechniken, wenn man sie eben als Durchbildung einer Flächentechnik betrachtet. Nur scheint mir die Linienradierung noch höher zu stehen, etwas eigenartigeres und noch höheres für den reifsten Geschmack zu bieten.



Ex libris.
Nach der Original-Radierung von
D. Y. Cameron, Glasgow.

Bei Strang kehren einige ausgesprochene

Typen immer wieder, so dass ich vermuthete, er habe einige Modelle, die ihm besonders gefielen und die er immer wieder benutze? Er sagte mir aber, er arbeite überhaupt nicht nach dem Modell. Der graphische Künstler müsse das in seinen Studienjahren schon abgemacht haben; müsse das Zeichnen, ehe er anfängt selbst zu schaffen und Neues zu componiren, so bewältigt haben, dass er sich vom Modell frei machen kann. Denn das lebende Modell vor Augen zu haben, sei eine unwiderstehliche Verführung, kleinlich und bis in's Einzelste auszuführen und zu modelliren. Aber über solche Detailkrämerei gehe dann der grosse einfache Styl verloren.



Legros war eine Zeit lang Direktor der Slade School of fine Arts, als Nachfolger Poynter's. Es ist schade, dass er nicht längere Zeit Einfluss auf Schüler ausüben und ihnen den Sinn für grossen Stil einimpfen konnte. Jahrelang liess er die ihm Anbefohlenen streben und arbeiten, bis sie die Natur genau nachzeichnen konnten. Dann entliess er sie und sagte: «Nun da Ihr die Dinge so zeichnen könnt, wie sie sind, jetzt fängt die eigentliche Kunst an, jetzt müsst Ihr sie so zeichnen, wie Ihr sie haben wollt. Nun erst kommt die Hauptaufgabe, das Stilisiren, das Individualitätentwickeln, und jetzt wird sich's zeigen, ob Ihr Künstler seid.» Besonders im graphischen Gebiet war es wichtig, dass er das grösste Gewicht darauf legte, dass die Arbeit sich möglichst von der Flächenwirkung der Photographie entferne. Es gibt, ausser Strang, eigentlich nur noch zwei Legrosschüler in der Radierung, Holroyd und Gascoyne.

Charles Holroyd soll von Legros als ein Lieblingsschüler angesehen werden. Er weilte längere Zeit in Italien und schuf da einige ernste Platten mit Mönchsprozessionen und dergleichen im Freien. Sie zeigen einen gewissen Muth in ihrer Einfachheit, den strengen Zug, dem Gefallsüchtigen so abhold, den wir auch beim Meister zu betonen schon Gelegenheit fanden. Bei aller Trefflichkeit Holroyd'scher Blätter finde ich aber nicht die Abwechslung, die Biegsamkeit Strang's in ihnen, und vor Allem spricht nicht dessen reiche Phantasie daraus. Sie lassen nicht auf einen Künstler schliessen, der als Mensch eine interessante Bekanntschaft zu werden verspräche. In einer seiner neuesten Schöpfungen, einer Folge von fünf Blatt Darstellungen zur Dädalussage, sehen wir Nachwirkungen seines italienischen Aufenthaltes. Er scheint den Versuch zu machen, Legros'schen Linienstil auf die grossaufgefasste, mit der Hand eines Renaissancekünstlers geführte Zeichnung des nackten Körpers anzuwenden. Auf dem ersten Blatt sitzt Dädalus, über seine Erfindung nachsinnend, im Hintergrunde das Labyrinth, das hier seltsamerweise als Irrgarten aufgefasst ist. Auf dem zweiten Blatt schnürt er dem ehrgeizigen Sohn die Flügel an, um ihn dann hoch steigen und auf dem vierten Blatt stürzen zu sehen. Auf der letzten Radierung treibt der todte Ikarus auf dem Wasser. Wie so oft bei den altitalienischen Meistern hat man hier die Empfindung, dass der complizirte Vorwurf nur den Vorwand zum Aktzeichnen bilde. Diesen Blättern, sowie dem Mönchsterzett, dem sogen. «Runden Tempel» mit den badenden Mädchen, dem Hochaltar, dem orgelspielenden Mönch, der Monte Oliveto Folge sind Energie und kraftvolle Handhabung der Schattenlagen nachzurühmen, doch ist ihnen wie gesagt auch etwas Eintönigkeit vorzuwerfen.

Begegnen wir bei Holroyd einem weniger reichen Spiel der Phantasie als bei Strang, so zeigt uns George Gascoyne wiederum noch weniger als Holroyd; zum mindesten in den zehn bis zwanzig Blättern, die mir von ihm zu Gesicht kamen. Er wählt sich die einfachsten, alltäglichsten Vorgänge, um sie mit der Radiernadel zu verewigen; z. B. ein Jäger setzt mit seinem Pferd über eine Hecke dem Hund nach, Fuchsjäger galoppirend und sein Horn blasend, Pflüger auf dem Felde vor einem Gewitter, ein Arbeiter ladet Schutt von einem Karren ab, Pferdestudien, Pferdekopf, auch einfache Landschaften ohne Staffage. Seine Zeichnung ist besonders zu rühmen und seine Darstellungen sind voll Bewegung und Lebhaftigkeit. Es steckt vortreffliche Beobachtung in dem einen genannten Blatt «Der Schuttablader», wo der schwere Schuttkarren nach hinten übergekippt das Pferd hinaufreisst, während der Kutscher es mit heftiger Bewegung am Zügel herunterzerrt. Ebenso im





A. Legros rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Triumph des Todes I: Der Auszug.

Nach der Original-Radierung.



Aus «Stirling in Süd-Schottland».
Nach der Original-Radierung von *D. Y. Cameron, Glasgow.*

«Sturm», wo der Egger sich an seine Pferde drängt und sie vom Felde führt, während der Wind, als Vorbote des herannahenden Unwetters, seine Kleider, die Mähnen und Schwänze der Gäule herumzaust. In der Zeichnung des Terrains folgt die Radiernadel noch zu sehr den wirklichen Linien der Erdschollen und verhält sich der Künstler noch zu sehr nachahmend, statt die Natur in seine Sprache umzusetzen.

Nicht nur Frankreich hat seinen Legros, Tissot und Andere an England abgeben müssen: es sind dort auch einige Radierer anderer Länder naturalisirt worden, z. B. der Schwede Axel Haig, dann die Amerikaner Pennell und Whistler.

Joseph Pennell hat einiges mit seinem ebengenannten Landsmann gemein: er schriftstellert gern und behauptet unter Anderem auch, dass eigentlich nur der professionelle Künstler über Kunst schreiben dürfe. Es hat das ungefähr soviel Sinn, als ob man sagen wolle, nur ein erfahrener Verbrecher dürfe als Richter einen Mörder aburtheilen, oder, wer Kranke kuriren will, müsse erst selbst alle Krankheiten durchgemacht haben. Pennell's Hauptthätigkeit liegt auf dem Felde der Buchillustration, der Federzeichnung für photomechanische oder Holzschnittreproduktion. Es ist dies auch das Gebiet, das er in seiner bedeutendsten literarischen Leistung vornimmt. Gerade in diesem Werk, *Pen Drawing and Pen Draughtsmen* (London, Mc. Millan 1894) führt er den Beweis, dass es nicht genügt, wenn ein Künstler über Kunst schreibt, denn es sind ihm manche Nachlässigkeiten und faktische Irrthümer in die Feder geschlüpft, namentlich bei der Besprechung der Arbeiten alter Meister, die dem «Berufskritiker» wohl nicht leicht verziehen würden. Davon abgesehen, ist das Buch nicht zu unterschätzen, denn es bietet einen fast erschöpfenden Ueberblick über die Kunst der Federzeichnung (d. h. der Buchillustration) aller Länder in unseren Tagen. Es ist fabelhaft reich illustrirt und prachtvoll gedruckt.

Als Radierer nun hat Pennell eine Reihe interessanter Blätter geschaffen: z. B. kleinere Landschaften und Ansichten in Amerika, noch vor seiner Uebersiedelung nach London. Dann kommen die Ansichten, die auf einer italienischen Reise entstanden. Nicht immer sind sie ganz gelungen: die «Porta Romana in Florenz», die «Strassenbrücke in Siena» z. B. sind ein wenig gross und es sind zu viel Linien auf den Platten. Dagegen ist «San Gimignano delle belle Torre» sehr hübsch. Die Radierung dieser kleinen Bergstadt wurde für das «Portfolio» gemacht, aber von dessen Herausgeber Ph. G.

Hamerton refüsirt, was ja allein schon dafür spricht, dass es eine gute Arbeit ist. Noch besser ist « Lungarno Regio in Pisa » : es besitzt nicht die Klarheit, die es zum Meisterwerk ersten Ranges stempeln würde, manche Schatten sind noch ganz planlos gemacht, aber man sieht, dass Pennell wie ein richtiger Künstler vom Auge und nicht vom Verstand ausgeht. Beim nahen Zusehen entdeckt man z. B., dass die Laternenpfähle am Quai nicht gerade sind. In der Oekonomie des ganzen Bildes wirken sie völlig richtig. Jemand, der weniger Künstler ist, würde sich gesagt haben, in der That stehen die Laternen kerzengerade und nicht krumm da, folglich muss ich sie auch nach dem Richtscheit zeichnen, — und die Wirkung wäre falsch geworden. Licht und Luft biegen manchmal die geradesten Gegenstände, wenn wir sie auf einige Entfernung sehen, und der Künstler darf nicht durch besseres Wissen an der Erscheinung irre werden. In einem seiner bedeutendsten Blätter hat Pennell mit Méryon gewetteifert: in «Le Stryge». Die steinerne Teufelsfigur auf dem Thurm von Notre Dame wurde von beiden Künstlern in ziemlich der gleichen Ansicht aufgenommen, mit einem Blick auf Paris aus der Vogelperspective in der Richtung des Tour St. Jacques. Es ist ja unerhört schwer, eine derartige Vogelpersective gut zu machen, nicht zu langweilig detaillirt, aber auch nicht zu unruhig skizzenhaft. Es zeigt sich hier, dass Pennell's Auge einfach und gross gesehen und bei der Modellirung immer der Nadel Halt geboten hat, sobald sie drohte, sich gehen zu lassen und kleine Flächen übertrieben durchzuarbeiten.

Endlich wäre noch auf Pennell's «Sandpapermezzotints» die Aufmerksamkeit zu richten. Die Anleitung zu dieser Technik erhielt er von Strang und hat einige sehr gute Blätter darin geschaffen. Während Strang die Modellirung mehr durch trockene Arbeit, durch Feilen und Poliren herausbringt, thut Pennell das durch Decken, so dass seine Blätter den Charakter eines Aquatintblattes haben, während die des anderen Meisters mehr der Schabkunst ähneln. Pennell hat auch derlei Arbeiten geschickt auf Stein übertragen, beziehungsweise mit Steintonplatten abgedruckt.

Was man auch Schönes von Pennell sagen kann, neben Whistler — seinem Landsmann in der neuen und der alten Welt — muss er zurücktreten; wer überhaupt, ausser einer Handvoll Meister, müsste es nicht?

Zu meiner grossen Enttäuschung ist es unmöglich, in der Illustration Proben von Whistler's Radierungen zu bieten. Whistler sagte einmal, er schreibe nur seinen Feinden. Auf wiederholte Anfragen um Erlaubniss zur Reproduktion einiger Radierungen für vorliegenden Aufsatz ist keine Antwort eingetroffen. Wenn wir uns demnach auch in dem erfreulichen Gedanken wiegen können, nicht zu seinen Feinden zu gehören, so bleibt der Wegfall der Erlaubniss nicht minder schmerzlich. Denn ist es schon schwer, über seine Werke irgend etwas ausser Lobesepitheta zur Erläuterung zu sagen, wenn man sie in der Hand hat und sie zeigen kann, so ist das so gut wie unmöglich, wenn man Jemanden dafür begeistern soll, der sie nie gesehen. Whistler's Radierungen gehören zu den grössten Seltenheiten; in letzter Zeit druckt er alles selbst, in ganz kleiner Auflage; ausser von den frühern Blättern kennt man keine schlechten Abdrücke. Der capriziöse Künstler verlangt bekanntermassen manchmal erstaunliche Preise für seine Blätter.

Im Hause des Sir John Day, im Westend, habe ich Whistler's Werk gesehen. Es war ein hübsches Milieu vorhanden. Der liebenswürdige Besitzer, zu dem ich eine freundliche Empfehlung erhalten hatte, führte uns erst auf ein Stündchen in seiner Wohnung herum. Da hingen an den Wänden elf Gemälde von Corot, neun Daubigny, elf Mauve, fünfzehn J. Maris, mehrere Israels, Blommers, Millet, Nuyhuys und dergleichen. Auch ein gemalter Whistler, «Der Hafen von Valparaiso», befand sich da. In einem Salon sieht man Aquarelle, sieben Mauve, dreizehn J. Maris, neun Millet, und so geht es weiter. Man muss gestehen, man geräth einigermassen in Stimmung unter solchen Umständen. Darauf ging es zu den Whistlermappen. Von den späteren Blättern ist Alles da, von den frühen Radierungen bei Weitem das Meiste.

Die frühen Blätter sind übrigens gar nicht einmal so schön. Abgesehen von den ab und zu prachtvollen Kaltnadelarbeiten, ist manches unverstandene, nachlässig und wirkungslos durchgeführte Blatt darunter.

Dann aber, nachdem Whistler zum eigentlichen Whistler geworden! Die Venice set, London set, Dutch set! An ihnen kann man sich nicht satt sehen.

Helmholtz nennt Darwin ein Genie, weil er der Wissenschaft wesentlich neue Gesichtspunkte geboten und die Forschung in neue Bahnen geleitet hat. Auf Grund dieser Umschreibung gilt Whistler auch als Genie der Radierung, denn wesentlich neu ist seine «Art of Omission», seine Umsetzung der Fläche in Linie, und seine Behandlung der Linie, um Licht und Luft in die

Platte zu bringen. Auch in Aeusserlichkeiten ist er neu. Er hat neue Rahmen geschaffen; er hat sein Künstlerzeichen, den ewig wandelbaren Schmetterling, auf andere Weise angebracht als alle Künstler bislang; er bedient sich auch eines ganz besonderen Papiers, dem er durch eigenartiges Druckverfahren einen reizvollen gelblichen Ton verleiht, der all die Wärme des japanischen Papiers, ohne dessen spröde Politur besitzt. Von allen grossen Stilisten der Radierung unserer Tage ist er derjenige, der am Wenigsten zurückblickt.

Vor geraumer Zeit schon unternahm Wedmore ein kritisches Verzeichniss der Blätter Whistler's zusammenzustellen. Es war das etwas verfrüht, da der Meister damals noch mitten im Schaffen stand. Ueber eine Aufzählung und Beschreibung der Blätter wird ein solcher Katalog nicht weit hinausgehen können, denn viele verschiedene Plattenzustände gibt es wohl nicht. Heute dürfte die Arbeit vielleicht eher zu machen sein, denn es scheint, als ob Whistler aufhören wolle zu radieren, nicht wie Seymour-Haden wegen allmählich zunehmender Augenschwäche, sondern weil er sich auf ein neues Feld der Graphik begibt, den Steindruck. Er hat ja auch schon genug geschaffen, um sich seine Stelle unter der Schaar der berühmten Radierer zu sichern: über 250 Platten, um nur von der Quantität zu sprechen.



Treppe des Rowallan-Castle in Schottland.
Nach der Original-Radierung von *D. Y. Cameron, Glasgow.*

Hoffentlich wird ein anderes Mal der Meister sich erbitten lassen, hoffentlich gestattet er ein anderes Mal ein halb Dutzend Proben aus seinem Werk zu bringen, und dann erst wird es sich lohnen, näher darauf einzugehen. Ohne solche Unterstützung traue ich mir nicht die Fähigkeit zu, nur mit dem geschriebenen Wort die Schönheit seiner Kunst in annähernd genügender Weise darstellen zu können.

Mit zwei «Whistlerianern», Mortimer Menpes und Theodore Roussell, wollen wir für diesmal schliessen.

M o r t i m e r M e n p e s hat vielerlei gemacht: zuerst Reproduktionen nach Bildern anderer Meister, in Schabkunst und Radierung. Dann Landschaften und Genre, wie «Gefangener Perser», «Dorothea»: auch mit den unglücklichen Herkomer'schen Monotypes oder Spongotypes hat er sich befasst. Es scheint, dass er etwas von dem unselbstständigen Geist in sich hat, der das Neue nur im neuen Stoff findet. So fuhr er, nachdem ihm Europa schon zu «abgeguckt» war, nach Japan und Indien, um Bilder und Skizzen von dort nach Hause zu bringen. Für die farbigen Sachen hat ihn George Moore, einer der besseren englischen Kunstkritiker, in seinen Auf-

sätzen über Modern Painting arg mitgenommen: ob mit Recht oder nicht, kann ich nicht sagen, da ich die Bilder nicht gesehen. Unter Menpes' orientalischen Radierungen aber befindet sich manches sehr hübsche Blatt. Am besten gelungen sind die kleinen Kaltnadelradierungen kleiner japanischer Mädchen, oder auch nur Mädchenköpfe. Die Beleuchtung ist einfach, der Blick für das Charakteristische und die Zeichnung sind fein.

Was den Vortrag anbelangt, ist Menpes in diesen Blättern ein unbedingter Whistlerianer. Da ist das Whistlerische Papier, die Whistlerische Art die Bezeichnung anzubringen und der gelbliche Ton; beim ersten Anblick auf Armeslänge würde man schwören, einen Whistler vor sich zu haben. Im Allgemeinen geht ihm das wunderbare Kompositionsgefühl Whistler's ab. Ich meine die Art und Weise, wie die Darstellung der Grösse der Platte anzupassen ist. In einigen von Menpes' japanischen Strassenscenen ist über und unter dem Bild ein viel zu grosser leerer Raum auf der Platte. Man hat das unangenehme Gefühl, dass der Künstler mit der Arbeit unzufrieden war, und desshalb die Platte nicht fertig machte. Es ist sehr schwer bei einem skizzirenden Vortrag genau das Grössenverhältniss der Darstellung zur Platte zu bestimmen: das einemal sieht es aus wie bei Menpes, als ob die Darstellung wie ein Eiland auf einem grossen Meer schwämme, das anderemal als ob die Platte abgeschnitten worden und die Darstellung ursprünglich viel grösser gewesen sei. Ferner gibt es in Menpes' Linienführung noch manches Planlose, zuviel wird mehrfach übergangen, d. h. anstatt mit zwei bestimmten Linien einen Schatten anzugeben, häuft er ein halb Dutzend haarfeiner Striche an.



Selbstständiger steht der geistvolle Theodore Roussell dem Whistler gegenüber. Roussell war einer der 24, die remonstrirten, als im Juni 1888 die biedere Royal Society of British Artists auf der Suffolk Street ihren Präsidenten Whistler herausekelte, weil dieser mehr Gewicht auf die «Artists» als auf das «British» legen wollte.

In der Weise der frühen Whistler sind eine Reihe Kaltnadelblätter, Pierretten, Köpfchen etc. Roussell's gehalten. Der Strich ist fabelhaft leicht, und es bedingen diese Platten einen ungemein hohen Grad von Geschicklichkeit seitens des Druckers, der sie zur Geltung bringen soll. Dann hat Roussell prachtvolle Strassen scenen geätzt. «Gartenthor in Chelsea», «Chelsea Embankment», «The street», «Chelsea palace», «Cheyne Walk», wie man sieht, alles Vorwürfe aus der Gegend London's, die seit alter Zeit schon einen Zauber auf Künstler der Feder und des Pinsels oder Stifts ausgeübt hat. Hier versammelte schon Sir Thomas Moore die Grossen seiner Zeit, einen Erasmus, einen Holbein um sich. Hier, in Cheyne Walk, entstand dann viel später das Museum und Kaffeehaus des «Don Saltero», der Versammlungsort der geistigen Spitzen im vorigen Jahrhundert. In derselben Strasse lebte und starb Turner, und um die Ecke Carlyle. Hier endlich von Neueren hausten Whistler, Shannon, Ricketts etc.

Diese Strassenansichten Roussell's sind gegenüber der graziösen Auffassung Whistler's, markiger oder robuster zu nennen. Sie erreichen wohl nicht ganz die Schönheit des Anderen, aber es ist eben ein Vorzug, dass Roussell sich nicht zu unbedingt dem Whistler'schen Stil ergibt. Er unterbricht die Härte der Naturlinie nicht durch die kleinen quer Hachuren, sondern indem er die einzelne Linie in zwei ziemlich parallele auflöst und diese ungleich unterbricht. Die Tonalität wahrt er gut, und besonders gelingt es ihm, die markanten Linien des Baumschlags, den Effekt des Laubes festzuhalten.



C. Th. Meyer-Basel rad.

Phot. F. Hanfstaengl. München.

Landschaft am Bodensee.

Nach der Original-Radierung.



Peter Halm rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Bildniss.

Nach der Original-Radierung.

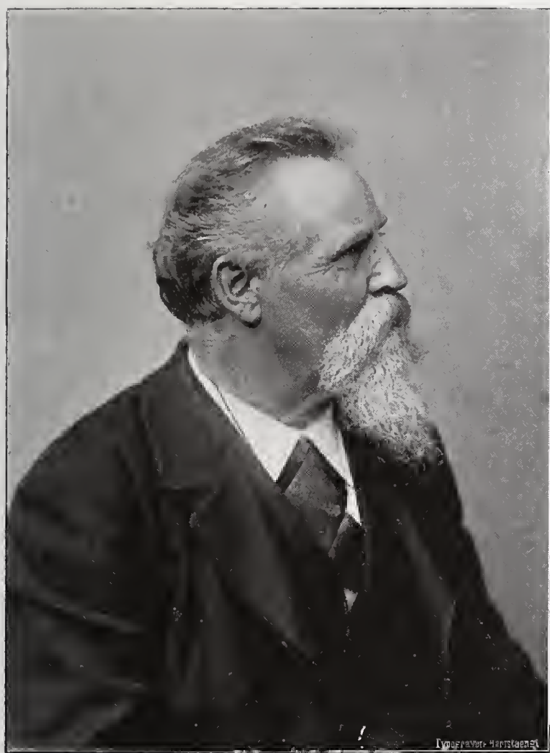
MATHIAS SCHMID.

(Zu seinem sechzigsten Geburtstage.)

VON

ARTHUR ACHLEITNER.

Früh fängt der Morgen an, sowie der Geist
Des Jünglings, der sich zeigen will der Welt.
Shakespeare.



Mathias Schmid.
Original-Aufnahme von Franz Hanfstaengl.

Für die Wahrheit der Worte des englischen Geistesfürsten in «Antonius und Cleopatra» erbringt, gleich seinem tirolischen Landsmanne Defregger, der Paznauner Bauernsohn Mathias Schmid schon im zartesten Alter einen vollgiltigen Beweis. Früh regte sich der Geist im Knaben, der dem stolzen Adler gleich die Schwingen lüftete für den kühnen Flug in die Welt der Kunst. Und gross wie die Natur seiner Heimath in den Bergen, ist sein Schaffen geworden, die Werke tragen den Ruf des Meisters über die Weltmeere. Als Sohn schlichter, ehrsamer Bauersleute, die mit zäher Ausdauer dem Boden im Urgebirg den kargen Ertrag für ein entbehrungsreiches Leben abrangen, ward Mathias Schmid am 14. November 1835 in einem Häuschen des Pfarrdorfes See im Paznaun geboren. Den Hügel, auf dem das winzige Haus trotz Muhrengefahr und Lawinengang trotzig steht in erhabener Bergwildniss, umspült die gletschergeborene tosende Trisanna, und ein wildbrausender Bergbach stürmt von tannenbestockter Höhe an der Hütte vorbei, die der Genius der Kunst für seinen Jünger auserwählt. Ein stetig Brausen zorniger Wellen und Wogen erfüllt die Luft, und in nassen Zeiten quillt der Gischt des Bergbaches wohl auch an die verwitterten Mauern des Häuschens in Voräule. Ein seltsam Wiegenlied sangen die gurgelnden Wasser dem Sprössling: ein Kampflied ringender Elemente von Sturm und Sieg! Inmitten dieser grossartigen Natur und brausenden Tobel verstummt der Staubgeborene, er wird verschlossen, doch klar der Blick, überlegend der Verstand. Auf lebendigem Berg droht stete Gefahr für Gut und Leben, er bedingt Wachsamkeit, rechtzeitiges Erfassen der Situation und schnelles Handeln. Eine harte, aber lehrreiche Schule des Lebens fürwahr für den jungen Paznauner! Doch nicht lange sollte das lärmumtoste Häuschen am Bergeshang seine engste Heimath sein! Gierige Wasserfluth riss in stürmischer Vorfrühlingsnacht dem alten Schmid das beste Stück Feld in die Tiefe, Wiesengründe kamen in's Rutschen, es dehnte und streckte sich der lebendige Berg und schob Felsenrippen aus dem Grunde, die dräuend zu Tage schauten! Mit beweglicher Habe und der Kinderschaar flüchteten die Alten höher hinan den Hang, den Wasserläufen ausweichend wie den berüchtigten Paznauner Lawinenstrichen. Nahe den Wolken, auf schwindelnder Höhe ward ein neues Heim errichtet, auf gemauertem Unterbau ein Holzhaus gebaut, das nun als Wohnstätte dienen musste und sicheren Schlaf verhiess. Mit sieben Brüderchen und einem Schwesterlein hopste, schulpflichtig geworden, der



Mathias Schmid. Voräule bei See in Tirol. Das Geburtshaus des Mathias Schmid.

rothbäckige Aepfel lachen, regt sich in Paznauner Schuljungen mehr als in anderer Kinder Herzen die Sehnsucht nach verbotenen Früchten. Auch Hiesel, der Allerweltszeichner, unterlag gleich dem ersten Sünder im Paradiese der Versuchung, nur fehlte Eva und die Schlange. Dafür ging Hiesel's älterer Bruder mit zum — Aepfelstehlen in finsterer Nacht. Der Raubzug gelang ohne Störung, doch die Aepfel schmeckten nicht recht, Vater's Verbot, das Bewusstsein der begangenen Sünde verleidete den Genuss, und beide Buben trugen in derselben Nacht die gestohlenen Aepfel wieder zurück, und legten sie feinsäuberlich unter den Baum.

kleine Hiesel den langen Bergrücken hinunter zur braunverwitterten Alma mater im weitverstreuten Dorfe See, die Schiefertafel nebst der Fibel in einer Rupfentasche umgehangen und den Scherz Brod in der Hand, der Atzung bildete über die Mittagszeit. Frohgemuth und keck stieg das Bübchen zur Schule, doch mit dem Lernen, der Aufsaugung der Lebensweisheit in todten Buchstaben ging's langsamer: Hiesel war durchaus nicht unter den Ersten der ABC-Schützen, und ungelenk führte die winzige Bauernfaust den Griffel. Noch guckte dem kleinen Hiesel der Hemdzipfel aus dem Knöpfelhöschen, da regte sich jedoch der Zeichentrieb, und wo der frische, pausbäckige Bursch, dem kein Sprung zu weit, kein Zaun zu hoch war, eines Stückchens Kohle habhaft werden konnte, da huschte die Hand über die Wände und drollige Gebilde im Style «Max und Moritz» entstanden auf Holzbrettern und Mauern. Unter dem Freudengeheul der Mitschüler kreidete Hiesel eines Tages das Conterfei des alten Lehrers an die grosse Schultafel, so getreu portraitähnlich ohne Modell, dass der erstaunte Pädagoge, mit dem Stabe schlagbereit, auf die Ahndung solchen Verbrechens vergass und dem zitternden Bübchen die Strafe schenkte. Doch die Warnung vor zeichnerischen Ausschreitungen nützte weit weniger, als das vom Vater eingeschärfte Verbot des Vergreifens an fremdem Eigenthum. Im Paznaun mit seiner scharfen Gletscherluft gedeiht fast gar kein Obst, es reifen ja die Kartoffeln nicht jedes Jahr, wenn aber im Oktober zu Schulbeginn doch von einem Baum

Den grössten Jubel im Jahr erregte in des jungen Bürschchen Herz neben dem Anschneiden der Birnzelten zur beseligenden Weihnachtszeit der erste Finkenruf, der den «Auswärts» und damit der Schulzeit Ende verkündete. Heute im Silberhaar sagt der grosse Meister in seinem sonniggoldenen Humor, dass der Fink noch immer sein — Lieblingsvogel sei, der ihm dereinst auf den Grabstein gemeisselt werden solle als Zeichen, dass die — Schulzeit endgiltig aus sei!

Von der Kohle bis zum Bleistift war für den kleinen Hiesel ein langer Weg, und die grobe Bauernarbeit zur Erntezeit verdirbt die gefügige Hand. Gross war das Staunen, als Hiesel eines Tages vor den strengen, doch seelensguten und intelligenten Vater trat und bat, ihn — Maler werden zu lassen. Ein Paznauner Witzwort besagt: «Ist Einer zur Bauernarbeit zu dumm, soll er — Herr werden!» Uebergross waren bei Hiesel die Anlagen zum Bauer-werden nicht, darum war auch der Vater nicht gerade erbost, dass Hiesel — Künstler werden wollte. Was dem Buben als höchstes Lebensziel vorschwebte, schien ja erreichbar: er wollte zunächst Tuifelemaler werden, worunter man in Tirol die Verfertiger von Taferln (Bildstöckl), Grabkreuzbildchen, Darstellungen von Unglücksfällen versteht. Die Erlernung dieser bildenden Kunst schien möglich und kostete eine bescheidene Summe, die der Vater gerne erlegte mit den ungemein charakteristischen Worten: Es reue ihn kein Geld, wenn nur Mathiasl etwas ordent-



Mathias Schmid. Studienköpfe aus Sarnthal (Tirol).

liches wird. Freundlich im Familienkreise aufgenommen, wurde Hiesel freiwillig auch Kindermädchen, Holzzerkleinerer und Wasserträger, um sich für den stets hungrigen Magen Extrabissen zu verschaffen. Von den Geheimnissen der Kunst des Farbenreibens kam der stämmig heranwachsende Bursch allmählich zur Grundirung, und durfte Hiesel wirklich mit dem groben Pinsel hantiren. In das monotone Dasein eines dörflichen Farbenkleckser brachte ein Brieflein jähe Aenderung. Der Kurat des Paznauner Dorfes See schrieb an den Tarrenzer Tuifelemaler und ertheilte ihm einen Auftrag, der den Lehrherrn erblassen machte. Hochwürden hatte urplötzlich Anstoss an einem Freskobild in der Pfarrkirche genommen, das den ersten Sündenfall und in specie die Menschenmutter in paradiesisch-einfacher Toilette darstellt. Der Kurat verlangte nun klipp und klar vom Tuifelemaler eine Verhüllung weiblicher Körperreize und ertheilte den heiklen Auftrag, der Eva einen rothen Mantel auf den gleissenden Leib zu malen, den Kleidermangel zu beseitigen. Dem Tuifelemaler wirbelte der Kopf und zitterten die Hände ob einer solch gewichtigen, über sein künstlerisches Können gehenden Auftrages. Für das halbe Tirol Taferln zu malen, ist eine Kleinigkeit, aber ein altes Freskobild zu rektifiziren: das ist zu viel verlangt, das kann der Tuifelemaler nicht. Daher entsendete er seinen — Lehrling. Welche Freude für den 17½jährigen Hiesel, der nun in wichtiger Mission in die Heimath wandern darf und sich und seine Kunst vor den Paznaunern zeigen kann! Mit zwei Farbentöpfen und wohlgezählten zwei Pinseln ausgerüstet, pilgert Hiesel in's Paznaun, und stellt sich im Widum zu See als Delegirter seines «verhinderten» Meisters vor. Der Kurat zog wohl die Stirne kraus, doch war nichts zu machen, und sofort schickte er den Lehrling auf das bereits aufgestellte Gerüst, indess er selbst herunten nochmal die Weisung wiederholte, der Eva einen tüchtigen Mantel auf den Leib zu malen. In nächster Nähe der reizvollen Menschenmutter hockte Hiesel mit den Töpfen voll rother und grüner Farbe, und unbenützt harren die zwei Pinsel der Verwendung. Je länger der Bursch die Konzeption des ziemlich flott gemalten Frescobildes betrachtet, desto horrender erscheint ihm die Zumuthung, der Kunst durch den Evamantel einen Faustschlag zu versetzen. Und den Gedankengang erhellte ein Geistesblitz: Hiesel taucht den einen Pinsel in die grüne Farbe, ein flinkes Hin und Her — es ersteht ein saftiges Buschwerk, das sich höher und höher rankt, bis die Zweige voll Laubwerk den Hals der schmucken Eva erreichen. Jetzt ist der asketische Kurat zufrieden, und Eva der gefährlichen Reize entkleidet. Hiesel darf wieder herunter klettern, und zur Belohnung für seine künstlerische That die Kirche auf Klafterhöhe frisch mit Kalk übertünchen, worauf er unter Versicherung errungener Zufriedenheit zum Meister heimkehren kann. Ein Menschenalter stand die Eva im Schmid'schen Buschwerk, bis knapp vor dem Jubiläum des Künstlers ein neuer Kurat das kunsthistorische Gebilde, das zu einer Sehenswürdigkeit für das ganze Paznaunthal geworden war, vollends übertünchen liess, vom Meister aber dafür ein neues — Altarbild zu verlangen sich erkühnte.

Von den Bauern angestaunt, vom Lehrherrn belobt, verbrachte Schmid ein weiteres Jahr im Tarrenzer



Mathias Schmid. Aus Ischyl (Paznaunthal).



Mathias Schmid.
Parthie bei Ischyl (Paznaunthal.)

«Atelier», und grundirte «Marterln», bis der Lehrherr ihm ein Halbjahr Lehrzeit schenkte und Hiesel freisprach. Hochinteressant ist das Zeugniss, womit der Malerlehrling Mathias Schmid vom Tarrenzer Tuifelmaler freigesprochen wurde. Dasselbe lautet in wortgetreuer Abschrift: «Zeugniss. Ich unterzeichneter bekenne dass Mathies Schmid von See, Bezirk Landeck, seine Lehrzeit von 12ten November 1850 bis am 29ten Juni 1853 mit sittlichen Betragen, und mit allmögten Fleiss, in Mahlen und Vergolden, sich geübet, und seine Zeit vollendet hat. Ich will ihn bestens anempfohlen haben. Tarrenz am 6ten November 1853 Gottlieb Egger Mahler und Vergolder». Die Marterlmalerei befriedigte aber weder Sohn noch Vater, welch' Letzterer einwilligte, dass Mathias nach München gehen und dort sehen sollte, ob er ein Maler werden könnte. Vom Vater willig und ausreichend mit Geld ausgerüstet, fuhr Mathias über Innsbruck, Kufstein und Holzkirchen nach München. Am Isarstrand angekommen, war Hies indess anderen Sinnes geworden: er wollte nun — Vergolder werden, und trat bei einem Fassmaler in die Lehre, um dann von 1853—55 in Mayer's Kunstanstalt «Vergolderdienste» zu leisten. Dann kam die Erleuchtung, der Drang zum — Malerwerden. Noch im selben Jahre (1855) trat Mathias Schmid, der in Lebensweise und Frömmigkeit der echte Paznauner auch auf dem verführerischen Pflaster der Stadt blieb, in die Akademie ein und lernte bis 1858, in welchem Jahre die Prüfung mit Erfolg bestanden wurde. Der Kunstschüler erregte bald grössere Aufmerksamkeit, wiewohl er vorwiegend zur Heiligenmalerei hinneigte. Sein in der Lehrzeit zu München gemaltes Bild: «Frau Ruth auf dem Zuge nach Betlehem» gefiel insbesondere dem damaligen Statthalter von Tirol, Erzherzog Karl Ludwig, und sonnige Tage der ersten Freude im endlich richtig erwählten Beruf waren es, als dieser Kunstmäcen das Erstlingswerk Schmid's kaufte. Im Jahre 1859 erhielt Mathias Schmid gar einen Auftrag aus der tirolischen Heimath, und so schnell der Stellwagen humpelte, fuhr der junge Künstler gen Innsbruck, wo es galt, das Grabdenkmal des Bürgermeisters Adam mit einem stereochromisch ausgeführten Bilde: «Die drei Frauen am Grabe» zu schmücken. Höher ging der Geistesflug, als allgemeine Anerkennung dieser Leistung zu Theil ward, und nun auch die Heimathsgemeinde selbst drei neue Altarblätter beim Paznauner Maler bestellte. Freilich hiess es, billig arbeiten, denn die Mittel waren bescheiden. Um so grösser war jedoch die Arbeitslust, sodass die Kartons nahezu fertig vorlagen, als der Paznauner Wind umschlug und die Bestellung zurückgezogen wurde. Die zur Mission in See anwesenden Liguorianer beredeten die Dörfler, das Geld für eine Missionsstiftung herzugeben, und richtig war's mit den Altarblättern — Essig. Nahezu mittellos und des erhofften Auftrages ledig kam Schmid in die Heimath, wo er anzügliche Bemerkungen über seine «brodlose Kunst» genugsam zu hören bekam. Wieder war es der intelligente Vater und der ältere Bruder Christian, die den zaghaft gewordenen Künstler durch Zuspruch aufrichteten und trösteten. Zeitweilig half's, und Schmid studirte fleissig in der grandiosen Natur seiner Bergheimath. Dass er dabei nicht gerade übermässig viel in Predigt und Amt kam, leuchtete wohl dem Vater, weniger aber dem erbosten Kuraten ein, der den «Ketzer» mit — Gendarmerie zum Kirchenbesuch zwingen wollte, mit diesem Verlangen aber grausam abblitzte, indem die Gendarmen solche Mission rundweg ablehnten. Schmid aber zog es vor, nach Innsbruck zu gehen und dort auf den Anbruch einer besseren Zeit zu warten, die erst im Jahre 1863 insofern kam, als Schmid vom tirolischen Landesausschuss ein Stipendium erhielt und wieder nach München ziehen konnte. Allerdings hing an diesem Stipendium eine fesselnde Klausel: die Verpflichtung, bei Schraudolph einzutreten und sich der christlichen Kunst zu widmen. Gehorsam und fleissig malte Schmid nun unter Schraudolph's Anleitung Heilige und Propheten, und erduldete diese geistige Knechtschaft einige Jahre. Nebenbei



Mathias Schmid pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Abgestürzt.

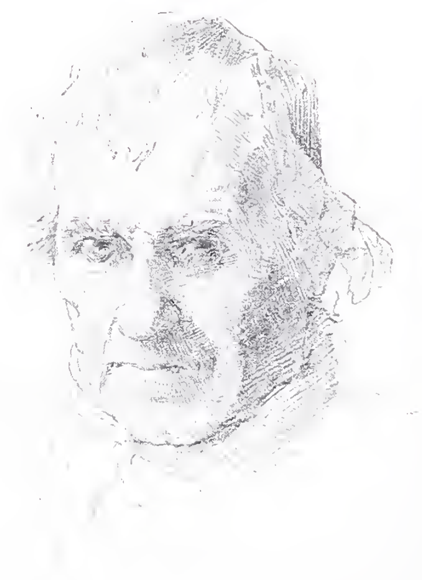


Mathias Schmid. Der Herrgottshändler.



Mathias Schmid. Studienkopf aus Sarnthal (Tirol.)

regte der junge Aar aber doch schon die Schwingen, es drängte das Gefühl vor, die Heimath, das Volksleben zur Darstellung zu bringen, was sich zunächst durch charakteristische Zeichnungen bewerkstelligen liess. Die «Gartenlaube» war auf das strebende Talent aufmerksam geworden und bestellte Zeichnungen, zu welchen Adolf Pichler mitunter bissige Texte schrieb. Schon wetterte mancher Kurat von der Kanzel über das «schlechte» Blatt, da entfachte ein Text von Pichler zu dem harmlosen Bilde Schmid's: «Das Rautenholen in Tirol» einen allgemeinen Sturm der Entrüstung, es wurde der Landesausschuss rebellisch, und als 1866 der «Sonntagstanz im Zillerthal» in der Leipziger «Illustrirten Zeitung» erschien, da beantragte der Landeshauptmann von Tirol, Hasselwanter, die Entziehung des Stipendiums; Schmid ward als Abtrünniger bezeichnet, der Zuschuss war verwirkt. In der Begründung des Landtagsbeschlusses hiess es, dass Schmid für «lutherische Blätter Zeichnungen liefere, was weder einen guten Christen, noch einen guten Tiroler in ihm vermuthen lasse». Nun war Mathias Schmid wohl der Fesseln ledig, aber auch des Stipendiums los, und eine harte Zeit brach an. Der Künstler warf sich, wozu das Herz ihn drängte, auf die Verbildlichung des heimatlichen Volkslebens, führte jedoch mit grosser Hingebung die Aufträge aus, die ihm zu Theil wurden. So lieferte er trotz der «tirolischen Achterklärung» vier Altarbilder für den Magdalenenaltar in der Münchener Frauenkirche, und bewies in Eurishofen bei Kaufbeuren, dass er Fresken malen konnte zur Zufriedenheit der Geistlichkeit. Am liebsten schuf Schmid kleinere Bilder, die durch prägnante Komposition, Kraft der Ueberzeugung, durch Farbe und Wahrheit rasch allgemeine Aufmerksamkeit erregten, und den Namen in weiten Kreisen bekannt machten. Es wuchs das Interesse für den Künstler, sowie die Zahl der Aufträge, sodass Schmid daran denken konnte, sich einen Hausstand zu gründen, nach welchem sich der dreizehnjährige Knabe schon gesehnt, indem er einst — Haferln kaufte auf dem Markt zu Landeck, und auf Befragen dem Kuraten antwortete, er wolle sich für den späteren Haushalt allmählich das Geschirr erwerben. Statt den drolligen Burschen auszulachen, suchte der Kurat ihm die «sündhaften Heirathsgedanken» durch Strafen auszutreiben. Schmid führte eine liebenswürdige, gleich ihm mit goldigem Humor erfüllte Münchnerin als Gattin in das bescheidene Heim, die ihm die Sorgenfalten glättete und zu rastlosem Schaffen ermunterte. In die junge Ehe des Künslters fiel ein Lichtblick, der bis auf die Tage höchsten Ruhmes herüberreicht, durch das Interesse, welches die vorarlbergische Mäcenatenfamilie v. Tschavoll Mathias Schmid entgegenbrachte und auch heute noch bekundet. Herr v. Tschavoll, ein echter begeisterter Kunstfreund und Patrizier vom alten Schlag, erwärmte sich für den Künstler so sehr, dass er ihm die Ausschmückung des fürstlichen Besitzes in Feldkirch an-



Mathias Schmid. Studienkopf aus Sarnthal (Tirol.)

vertraute. Schmid hatte in mehrjähriger Arbeit die Villa des Mäcens mit Bildern aus der Vorarlberger Sagenwelt zu schmücken, und der Künstler führte diesen gewaltigen Auftrag mit solcher Meisterschaft aus, dass Tschavoll ihm ein dankbarer, wahrer Freund wurde für das ganze Leben. Und als der Kunstfreund aus dem Leben schied, dauerte die Freundschaft über's Grab hinaus, indem die nicht minder kunstbegeisterte Wittwe und der Sohn Tschavoll's dem Meister im Silberhaar unverminderte Sympathie bekunden.

Schmid zog nach Vollendung des Auftrages von Feldkirch nach Salzburg, dessen Naturreize ihn anzogen. Er nistete sich in einem alten Häuschen auf dem Mönchsberg ein, und schaffte emsig an der Seite der jungen Gattin. Dann aber drängte es Schmid zu Piloty, in dessen Schule er durch Beihilfe des gewaltig aufstrebenden Landsmannes Defregger kam, und in engen Freundschaftsbeziehungen zu «Franzl» stehend, drei Jahre hindurch mit wahrhaft eisernem Fleisse besuchte, um dann mit dem epochalen Gemälde: «Die Karrenzieher» als fertiger Meister vor die erstaunende Oeffentlichkeit zu treten. Das Bild wirkte sensationell, Mathias Schmid stand mit einem Male in der Reihe der ersten Künstler, und behauptete die erklommene Höhe sofort mit dem kurz darauf vollendeten Gemälde: «Sittenrichter». 1873 entstand die «Beichtzettelsammlung», und ein Jahr später alarmirte Schmid die Kunstwelt mit dem berühmten Bilde: «Der Herrgottshändler». Es war Alarm in des Wortes vollster Bedeutung, denn die tirolische Geistlichkeit gerieth in Aufruhr ob dieses Bildes, in welchem sie eine unerhörte Verhöhnung ihres Standes erblicken zu müssen glaubte, während die Kunstwelt die meisterhafte Darstellung tirolischen Strassenlebens, der herumziehenden Herrgottshändler pries, und an der wunderbaren Stylisirung der durch den Christushändler im Kartenspiel gestörten Dorfkuraten nicht den mindesten Anstoss nahm. Der Lärm aus Tirol lenkte die allgemeinste Aufmerksamkeit auf dieses meisterhafte Bild und dessen Schöpfer, das denn auch rasch in Privatbesitz überging. Schmid's Bilder wurden die sogen. «Schlager» auf den Ausstellungen, und 1877 dominirte der Meister in überwältigender Weise mit dem weltberühmt gewordenen Bild: «Die Austreibung der Zillerthaler», das durch zahllose Reproduktionen Gemeingut der ganzen Welt geworden ist. In der Heimath jedoch förderte gerade dieses Kunstwerk einen Hass gegen den

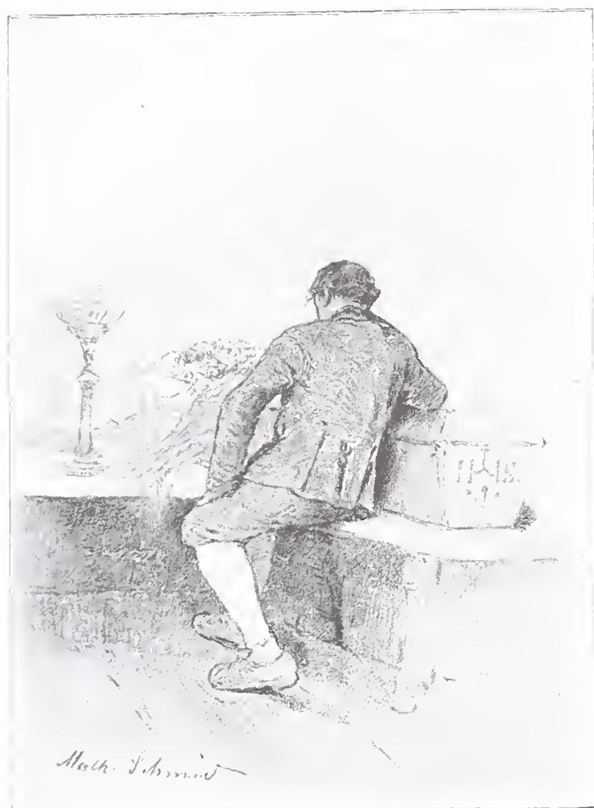


Mathias Schmid. Alpe Durrig (Paznaunthal).

Künstler zu Tage, der die empörten Kuraten zu dem Ausspruch verleitete, man solle dem «Ketzer» den Eintritt in's tirolische Land verwehren. Klerikale Blätter warnten gutgläubige Leute, Schmid's Bilder anzusehen und zu kaufen, es wurde gehetzt gegen ihn und seine Werke von Widum zu Widum, und scheu blickten die Leute auf ihn, wenn er in treuer Anhänglichkeit immer wieder in die liebtraute tirolische Heimath kam und sich Anregungen für neue Werke in den geliebten Bergen holte. Allen Hass, alle Intoleranz, Feindschaft und Verfolgung vergalt Schmid nicht mit gleicher Münze, sondern erwiderte die wüste Hetze mit gleichmüthigem Humor; er liess sich die Heimath keineswegs verleiden. Trieben es die Fanatiker gar zu arg, so antwortete ihnen mitunter ein launiges Genrebildchen mit gutmüthigem Humor und leisem Spott, wodurch der glimmende Funken des Hasses immer wieder aufflammte und zwar stets im Paznaun, dessen Kuraten den Ruhm des «Abtrünnigen» nicht verwinden können, und wo der «Mathias» immer noch als der «Mindeste von seiner Verwandtschaft» gilt, in der Religion nämlich, weil er dem Machtbereich des Klerus entrückt ist.

Im Jahre 1875 entstand das prächtige Bild «Ehrenschuld», 1876 das «Brautexamen» und «Geistliche Ermahnungen», zwei Jahre später die berühmte «Klostersuppe», der «Eingeseifte», 1882 «Vor der Sitzung», und dazwischen immer wieder köstliche Genrebilder aus der tirolischen Heimath, alles Werke, die rasch in Privatbesitz übergingen und seltsamerweise fast immer in's Ausland, ja selbst über den Ozean. Von Stufe zu Stufe stieg der Künstler auf der Ruhmesleiter, und mit wachsamem Auge verfolgte man in Tirol den Siegeszug, den man nicht aufhalten konnte, ja unfreiwillig eigentlich steigerte, denn allmählich interessirten sich auch die von ihren Kuraten bevormundeten Leute für

den stetig verlästerten Künstler und beschauten seine Werke eben heimlich, da sie es offen nicht thun durften. Gar manche ergötzliche Episode spielt hier in's Künstlerleben, von denen eine wenigstens erzählt sei. Vervehmt im Heimaththale arbeitete Schmid vor Jahren im benachbarten Stanzerthale, das heute von der Arlbergbahn und ihren Bauwundern durchzogen ist. Der Meister pinselte in «Feldadjustirung» in der Nähe des Dörfleins Grins im Mittelgebirge oberhalb des malerisch gelegenen Pians. Diese Erscheinung alarmirte gar bald die Bevölkerung, die nicht wusste, was sie mehr anstaunen



Mathias Schmid. Die gefrorene Braut.

sollte: den grossen Sonnenschirm oder den martialischen Bart des Tuifemalers. Der von diesem «Ereigniss» verständigte Ortsvorsteher kommt denn auch herbei und erkennt in dem angestaunten Tuifemaler seinen eigenen Bruder, der den ihm zugedachten Besuch aber erst Abends bethätigen, jetzt jedoch Stimmung und Licht ausnützen will.

Mit Mühe wird die Schaar Neugieriger heimgejagt, und Schmid kann wieder ungestört arbeiten. Mit eingetretener Dämmerung packt der Künstler zusammen und sucht den Bruder-Ortsvorsteher auf. Als sich die Freude ob des Bruders etwas gelegt hat, rückt der Vorsteher mit der Bitte heraus, einer Bitte ad hoc, weil ja der Bruder-Maler just im Orte weile, der Bitte, doch für das neue Schützenhaus in Grins (eine primitive Bretterhütte) ein «Bild» zu stiften. Es kostete grosse Mühe, den Bruder und Schützenfreund zu überzeugen, dass für die Knallhütte ein Oeldruck auch noch gut genug sei. Peinlich genau im Erfüllen eines gegebenen Versprechens schickte Mathias Schmid von München aus den eingerahmten Oeldruck nach Grins, und prompt kam hernach die Ernennung zum Ehrenmitglied der Grinser Scharfschützengesellschaft, die der Gemeinde nichts kostet und für den geehrten Künstler von um so grösserer Bedeutung ist, als der Meister, trotz tirolischer Abkunft, im ganzen Leben keinen Stutzen je abgefeuert hat.

Monate vergingen. Eines Tages aber kam ein amtlicher Schreibebrief aus Grins mit der kategorischen Aufforderung, es solle Mathias Schmid sich schriftlich darüber äussern, was sich der tabakrauchende Bauer auf dem Bilde, der auf das vorne stehende Pärchen (ein Bursch erhält vom Dirndl eine Nelke aus dem Mieder) so ernsthaft blickt, denke.

Der Meister ist sprachlos. Aber wie er das Postscriptum liest, worin der Bruder-Vorsteher schreibt, er sei zu dieser amtlichen Aufforderung vom Kuraten veranlasst worden, weil Hochwürden wissen wolle, ob nicht eine neue Teufelei hinter dem Bildchen stecke, eine Schmid'sche «Bosheit» gegen den Tiroler Klerus, da lachte dem Künstler der Schalk aus Mund und Augen. Flugs kritzelt er die Antwort: Was der Bauer denke, könne er (Schmid) nicht sagen; als Tiroler Bauer werde der Raucher wahrscheinlich gar nichts denken. Und ob der Bauer drei König- oder Laustabak rauche, wisse er (Schmid) auch nicht.

Acht Tage darauf wurde dem Meister «amtlich» mitgetheilt, dass er von der Ehrenmitgliederliste der Grinser Schützengesellschaft gestrichen sei. Den Oeldruck mussten die Schützen auf Befehl des Kuraten aus dem Schiesshaus entfernen.

Auf das reizvolle Gemälde «Blinde Kuh» gab Schmid 1885 das ergreifende Bild «Verlassen», das wohl kein Beschauer ohne seelische Erschütterung betrachtet haben wird. An diesem Bilde, so einfach es ist, wirkt Alles gross. Schmid hat als landschaftliche Staffage die Höhe des Zeynisjoches mit dem wunder-



Mathias Schmid pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Karrenzieher.



Mathias Schmid pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Neckerei.

baren Gletscherhintergrund gewählt, die das Bild wundersam hebt. Einen lebhaften Presskrieg in Tiroler Blättern riefen die launigen Bilder: «Auf der Wallfahrt», und «In der Galerie» hervor, da die Kuraten die Satyre darin nicht verdauen konnten. 1887 schuf Schmid die «Gletscheridylle», 1888 die lustige «Feuerbeschau» und ein grosses, lebenswahres Portrait seiner Tochter. 1889 entstand die «Lieblingsspeise» und der «Schäker», während 1890 Schmid das wirkungsvolle Bild: «Aus den Befreiungskämpfen» schuf, das allenthalben mächtig ergriff und auf der Tiroler Landesausstellung besonders fesselte. Bis in die neueste Zeit, bis zum 60. Geburtstag herauf, hat Schmid in jedem Jahr der Kunstwelt ein Werk gegeben, das stets die alte köstliche Frische, den sonnigen Humor, wunderbare Naturwahrheit athmete, «echte Schmid's» bis in die kleinste, unscheinbarste Nüance. Und wahr wie seine Bilder ist der Künstler selbst, der trotz des Schnees im Haar schier jugendfrisch vor uns steht mit himmelsklaren Augen, fest wurzelnd in der Kunst wie im heimathlichen Boden, einer Wettertanne gleich auf sturmumtoster Höhe. Das Wellenwiegenlied ist wahr geworden an Mathias Schmid! Das Wogengebraus kündete ihm Kampf und Sieg; mit Befriedigung kann der Meister an seinem 60. Wiegentag zurückblicken auf ein kampferfülltes, sieggekröntes Leben. Spendet ihm heute die Kunstwelt aller Zonen die verdiente Anerkennung, flicht ihm die Gegenwart Kränze, so haben auch Fürsten Huld und Anerkennung ihm zu Theil werden lassen nach Verdienst. König Ludwig II., der Unvergessliche, würdigte des Künstlers grosses Schaffen schon im Jahre 1881 durch Verleihung des Verdienstordens vom heiligen Michael I. Klasse, und Prinzregent Luitpold, der Schmid's Atelier seit vielen Jahren mit Vorliebe besucht, zeichnete den Meister im Jahre 1888 durch Verleihung des Titels eines kgl. Professors aus. Schmid aber ist bei allen Ehrungen der schlichte, einfache Mann geblieben, dem die stetige Arbeit Lebensgenuss und Daseinszweck ist, ein wahrer Fürst im Reiche der Kunst.

Die meisten Galerien Deutschlands und Oesterreichs zieren Werke Mathias Schmid's, es wird wohl auch noch die Staatssammlung Bayerns die bisherige Unterlassungssünde gutmachen, denn der Klassiker aus der Kaulbach-Piloty-Epoche deutscher Kunst verdient die Würdigung, als ruhmgekrönter Zeitgenosse der Pinakothek einverleibt zu werden, als Künstler von Gottes Gnaden, den



Mathias Schmid. Das Gebet auf's Kerbholz.

Fürsten ehren und den das Volk liebt, aus dem er hervorgegangen.

Eine schlichte Vorfeier des 60. Geburtstages Schmid's fand am 21. Juli lfd. Jrs. in seiner Heimathsgemeinde auf Veranlassung des Verfassers dieser Zeilen statt; am genannten Tage ward die Gedenktafel dem Geburtshause einverleibt, die auf Marmor in Goldbuchstaben dem Besucher des romantischen Paznaunthales verkündet:

In diesem Hause
wurde Tirols grosser Sohn
Mathias Schmid
Maler, kgl. bayer. Professor,
am 14. November 1835 geboren.
Errichtet von Arthur Achleitner.

Das Paznaunthal hat wohl noch nie so viel Leute und Träger illustrer Namen und Würden versammelt gesehen, als an jenem Festtage, über den in seltener Gunst des Himmels die Sonne goldig lachte. War Münchens Bürgermeister Brunner eigens über das Zeynisjoch geklettert, um durch seine Anwesenheit Schmid zu ehren und Münchens Antheilnahme zu bekunden, so fehlte auch die Förderin Schmid's aus alten Tagen, Frau v. Tschavoll, nicht, das Bauernhäuschen am Jubelfeste aufzusuchen, das trotz Wassernoth und Muhrgefahr noch

immer steht und wohl noch länger Trutz bieten wird, seit seine Stirnseite die Gedenktafel trägt zum Zeichen, dass der Genius der Kunst hier einem seiner Lieblinge eine Stätte errichtet hat. Was Innsbruck an stolzen Namen aufweist, war vertreten, und auch Landeck sandte seine Honoratioren. Namens der hocherfreuten Paznauner Bevölkerung ehrte der Bezirkshauptmann Dr. Schueler in wahrhaft zündender Rede den Gefeierten, der hart um die Siegespalme kämpfen musste, gleich seinen engeren Landsleuten, die in harter Arbeit dem rauhen Boden den kargen Ertrag abringen als Volk der Arbeit und der Ehrlichkeit. Eine Vorfeier war es, schlicht und einfach inmitten der überwältigenden Bergwelt, und schlicht einfach war der Dank des tiefgerührten Künstlers, dem die Worte fehlten, Allen für diese Ehrung zu danken.

Die Schmid-Ausstellung zum Jubeltage illustrirte den Werdegang des Künstlers von den ersten Anfängen bis auf den heutigen Tag; sie war eine hochinteressante Illustration für die Entstehung seiner weltberühmten Gemälde, für seinen Siegeslauf im Bereiche deutscher Kunst.

Möge dem jugendfrischen Künstler im Silberhaar ein schöner Lebensabend beschieden sein! Ad multos annos!



Mathias Schmid. Langesthey (Tirol).

Farbe und Plastik.

Von

WOLFGANG KIRCHBACH.

Eine genaue Untersuchung der Giebelfiguren des Parthenons im Britischen Museum zu London, die wir jüngst vorzunehmen Gelegenheit hatten, scheint mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben, dass diese Gestalten nicht die Originalfarbe des weissen Marmors gehabt haben. Ueberall finden sich grössere und kleinere Reste einer braungelben, ockerähnlichen Farbe, die bald lichter, bald dunkler erscheint, je nachdem an den betreffenden Stellen das Wasser und andere Einflüsse ihr Verwitterungswerk vollbrachten. An den Rückseiten und an manchen Unterflächen der Figuren ist dieses Braun in ein schmutziges Schwarz entartet und die Gestalt dieser schwarzen Flecken lässt sie mit überzeugender Sicherheit als Brandflecken erscheinen. Wir wissen, dass das Parthenon mehrere Brände durchgemacht hat; augenscheinlich haben die Flammen hier an die Figuren herangeschlagen und den braunen Farbenton, den wir sonst entdecken, durch die Einwirkung der Hitze verbrannt und in schmutziges Rauchschwarz umgewandelt. Untersucht man die Oberfläche des sogenannten Theseus, der Aglauros und Herse, oder wie man sie sonst nennen will, die Bruchstücke des Illysus oder der prächtigen Pferdeköpfe, so sieht man, dass der Regen von mehr als zweitausend zweihundert Jahren, dass der Temperaturwechsel und sein physikalischer Einfluss auf dem Korn des Marmors eine Verwitterungsarbeit vollbracht haben, welche fast überall die oberste Marmorhaut hinweggespült hat. Brüchig und ausgewaschen ist das äusserste Korn und so kommt in der Hauptsache das Naturweiss des Marmors zum Vorschein. Aber an vielen Stellen sieht man noch die Reste der alten Oberfläche und hier erweist sich überall der Marmor, in einer ziemlich starken Paste, durchtränkt mit jenem braungelben Ton. Wie eine Tinktur ist diese Ockerfarbe in den Marmor eingedrungen, und so stehen, gleich Resten einer obersten Schicht, an vielen Stellen noch die Gipfelchen und Marmorkorngruppen der eigentlichen Oberfläche in jenem braunen Ton da. Hat man Gelegenheit, diese braunen Stellen gegen volles Licht und einen in den Saal hereinfallenden Sonnenstrahl zu sehen, so zeigt sich der verwaschene Ockerton in einen goldbronzenen verwandelt.

Wir haben nun gefunden, dass die Spuren dieser farbigen Tinktur sich über sämmtliche Giebelgestalten verstreut finden. Ebenso an den Gewandtheilen wie am Rücken, im Antlitz wie in den Haaren. Ein einziger Kopf, der Rest einer weiblichen Maske, vielleicht einer Athene, zeigt auf der Wange und auf der Stirn mehrere punktartige, intensivrothe Farbenrestchen. Ein schönes, dunkles Karmoisinroth. Wir haben diese Pünktchen lange betrachtet. Wir halten es für ausgeschlossen, dass etwa das Antlitz roth gemalt gewesen sei. Wer die Form dieser rothen Farbenspuren, die eigenthümliche Bestimmtheit der Abgrenzung und der Lage genau untersucht, wird sich zu dem Schlusse bekennen, dass hier Farbentropfen, herabgethaute Farbentropfen vorliegen. Sie müssen von einer gewissen Höhe, mit einer gewissen Kraft herabgethaut sein. Wir nehmen an, dass sie von einer Bemalung des Giebels herrühren, vielleicht von der Innenseite des Giebeldaches auf den Kopf herabgespritzt sind, zu einer Zeit, als dort sich eine muthmassliche rothe Tönung aufzulösen begann. Gänzlich ausgeschlossen aber erscheint der Gedanke, dass es sich hier um Farbreste einer ursprünglichen Bemalung des Kopfes selbst in solchem pompejanischen Roth handeln könne. —

Zieht man aus der Vertheilung des braungelben Tones auf der Oberfläche der Giebelfiguren einen Schluss, so fühlt man sich zu der Annahme gedrängt, dass sie sämmtlich auf ihrer ganzen Fläche von einer erdfarbigen oder sonstigen Tinktur durchtränkt waren, welche das Weiss des Marmors in einen milden Bronzegoldton abmilderte. Bei der leuchtenden, transparenten Eigenschaft dieses so wunderbar grossartig behandelten Marmors, bei den feinen, phosphoreszirenden Reflexen des Lichts im Korne dieses Gesteins, stellen wir uns vor, müsse diese Ockertönung oder Bronzetönung wie ein sanfter Abendglanz gewirkt haben, besonders, wenn dieser so abgedämpfte Marmor auf dem Purpurgrunde einer rothen Tönung der Giebelhinterwand gestanden haben sollte. Unsere Meinung wird unterstützt durch die Thatsache, dass die berühmte Karyathide vom Erechtheion, die im selben Saale des britischen Museums steht, fast gänzlich noch in jenen Bronzeton getaucht ist, der zwar verschmutzt, verwaschen und verbrannt ist, aber durchaus die Gleichartigkeit des Farbmaterials wie die Giebelfiguren des Parthenons zeigt. Mehrere andere Köpfe und Gestalten aus dieser Zeit und aus Athen haben die gleiche Eigenschaft, u. A. der Phigalische Fries und ein Kopf des Aeschines. —

Sicher erscheint, dass die Parthenonfiguren nicht polychrom gefärbt waren. Jedem, der sehen und schliessen kann, predigen diese braunen, überall vertheilten Spuren, dass ein gleichmässiger Farbenton über den ganzen Marmor ausgegossen war, den er wie eine Paste auf einige Millimeter und mehr durchtränkte. Alles weist darauf hin, dass es wie ein milder, zarter, dunklerer Goldton oszillirt und im Phosphoresziren des Marmorkorns gar wunderbar ruhig und durchscheinend auf das Auge gewirkt haben muss.

Eine weitere Ueberlegung ergibt, dass bei einem öffentlichen, dem scharfen Sonnenlichte ausgesetzten Bauwerk wie hier, die Naturweisse und der Naturreflex dieses ziemlich starkkörnigen Marmors eine unerträglich blendende Kraft gehabt haben muss. An einem klaren Sommertage, unter dem reinen Blau des griechischen Himmels den Giebel des Parthenons anzusehen, wenn seine Figuren in voller Marmorweisse dagelagert hätten — es wäre ohne Augenschmerzen nicht möglich gewesen. Ein künstlerischer Genuss an den Figuren wäre nicht denkbar. Das Marmorweiss hätte jedes Auge geblendet. Wie nahe liegt da der Schluss, dass Phidias dieses allzugrelle Weiss seines Materials, um der plastischen Wirkung willen, gedämpft hat, indem er die Giebelfiguren in einen einheitlichen milden Ockerton tauchte und tönte, der im lebendigen Licht an seiner Stelle wie ein warmer Goldton, wie eine durchscheinende Bronze erschien und erst die volle Schönheit des Marmors und seiner materiellen Erscheinung heraushob. Denn viel schöner, als Gold oder Bronze selbst, muss bei der durchscheinenden Natur des Marmorkorns und seiner krystallinischen Beschaffenheit ein solcher goldfarbig leuchtender und doch nicht blendender Ton gewirkt haben.

Man kann sich noch heute im britischen Museum davon überzeugen, wie geheimnissvoll dieser Marmor aufleuchtet, wenn ein Sonnenstrahl oder Sonnenreflex auf jene Theile der Flächen fällt, wo noch die breiten gelbbraunen Flecke zu sehen sind. Sie erscheinen im Bronzeton, aber durchscheinend, und müssen, als sie noch nicht so verwaschen waren, wie jetzt, eine ganz magische Schönheit, als wären sie von innen erleuchtet, entfaltet haben. Es scheint, dass Phidias jenes scheinbar innere Licht des Marmors durch gleichmässige Tönung zur höchsten Schönheit erhoben hat.

Ganz sicher aber ergibt sich nach so genauer Untersuchung der Giebelfiguren, dass sie auf keinen Fall vielfarbig bemalt waren. Auf keinen Fall war etwa Gewandton und Fleischton verschieden, sondern als ein einfarbiges Material war der ganze getönte Marmor behandelt und lediglich auf die rein plastische Wirkung der Formen war Alles eingerichtet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dagegen der Fries und die Metopen nicht einmal getönt waren, sondern wohl nur in Marmorweisse an ihren Stellen aufgestellt gewesen sind. Sie waren ja zu Folge ihrer Lage nicht so dem unmittelbaren Licht ausgesetzt, Schlagschatten und Halbschatten ruhte zumeist darüber, man hat hier vielleicht mit Recht auf die Tönung verzichtet. Leider kann man im britischen Museum diese Frage nicht so unbedingt, wie bei den Giebelfiguren beantworten. So erscheinen manche Metopen sogar in einem aschgrünen Tone an der rothen Saalwand. Es ist aber hier durchaus keine Rede von einer materiellen Tönung des etwas schmutzig gewordenen und verräucherten Marmors, sondern das Grün ist die Komplementärwirkung des eigenen Auges, das ganz von Roth umgeben ist und desshalb, wo es auf etwas Schmutzig-Weisses trifft, einen aschgrünen Ton auf den Marmor projizirt. Vielleicht ist indessen der Fries auch in dem



Eduard Grützner pinx.

Der alte Landsknecht.

gleichmässigem Ockerton abgestimmt gewesen, nur wagen wir es nicht mit der Sicherheit zu behaupten, wie bei den Giebelfiguren.

Der hohe Geschmack des Phidias suchte also durch zarte Dämpfung des Marmors zu erreichen, dass man die Formenschönheit seiner Gestalten erst recht empfinden und betrachten konnte. Nicht bunte Gemälde haben wir uns in dem Giebel vorzustellen, sondern vor einem ruhigen dunkelrothen Grund, der (nach der kleinen Spur von Roth zu urtheilen) wie ein mildes Sammetroth im Ganzen erschienen ist, lagerten geheimnissvoll leuchtende Marmorbilder in ihrer ganzen plastischen Kraft durch Licht und Schatten zurechtgeformt. Warmgoldig, wie in Gold verwandeltes, innerlich leuchtendes Fleisch, das doch innere Festigkeit hat, gingen sie von dem rothen Sammetgrunde los. Nichts störte das plastische Geniessen. Alles war vielmehr darauf eingerichtet, den prächtigen Brustkasten dieses Theseus, seine energischen Lenden, seine olympischen Schenkel ganz als hohe Marmorformen wirken zu lassen. Sicher aber war der Malerei nicht in's Handwerk eingegriffen worden.

Es ist unter unseren Bildhauern in letzter Zeit die Sitte aufgekommen, viel mit Farben zu hantiren. Sehr vieles Missglückte ist bei dieser Mode, Figuren und Gruppen, auch Reliefs zu bemalen, entstanden. Max Klinger hat seine «Salome» farbig behandelt und sich nicht auf eine einfarbige Tönung des Mamors beschränkt, sondern mit eingesetzten Augen und allerhand Bemalungen den charakteristischen Ausdruck dieser Männerverwüsterin zu beleben gesucht. Andere sind nachgefolgt, Robert Diez in Dresden hat eine polychrome Holzbildhauerei einer Brunnennymphe angefertigt, aber so wenig wie Klinger ein höheres Leben seiner Gestalt dadurch zu verleihen vermocht, sondern durch die Frostigkeit und Kälte des Kolorits sich die ganze Wirkung der Figur ertödtet. Am Weitesten in der naturalistischen Bemalung zeigt sich Professor Maison vorgeschritten. Seine Statuette eines Philosophen leistet das Menschenmögliche an treuer Nachahmung des Fleischtones auf Knöcheln und Gelenken. Eine Reihe allerliebster Kunstgriffe, mit denen er die Formen verstreicht und sich die Bemalung an der Figur präparirt, mit denen er wiederum den Charakter eines Gewandes wiedergibt, lassen sein Beginnen als sehr zierlich und meisterhaft erscheinen. Es muss aber bemerkt werden, dass auch dieser «Philosoph» nur auf eine gewisse Entfernung und unter besonderen Lichtverhältnissen als eine Nachahmung der farbigen Wirklichkeit in plastischer Form wirkt. Die speckigsten Stellen der Hautbemalung erscheinen schon auf ein paar Schritte weiterer Entfernung als todte, stumpfe, trockne Farbe und was in der Nähe reizt, durch eine gewisse naturalistische Wahrheit, ist auf ein paar weitere Schritte schon weiter Nichts als bemalte Topfarbeit. Niemals tritt diese Erscheinung bei einem auf der gleichen Fläche gemalten Fleischkörper ein. Das Fleisch, welches Rubens oder Mackart gemalt hat, phosphoreszirt wie das wirkliche Fleisch auf jede Entfernung, seine innere Leuchtkraft, die auf einem dauernden Verhältniss der Farbentöne zu einander beruht, kann nicht erlöschen und verträgt, nach der Analogie der Wirklichkeit selbst jedem Licht sich fügend, die verschiedenartigste Beleuchtung. Ein Bildhauer, der glauben sollte, auf der räumlichen Fläche, auf der durch drei Dimensionen gemodelten Fläche das Gleiche erzielen zu können, befindet sich nicht so sehr in einem künstlerischen, als in einem physikalischen Irrthum.

Auf das Alterthum werden Bildhauer, welche eine naruralistische Polychromie anstreben und mit der Kunst der Maler wetteifern, wie wir an Phidias sehen, sich nicht berufen können. Eine Eigenschaft, welche von den zeitgenössischen Kunstgelehrten meistens übersehen wird, widerspricht sowohl an den Giebelfiguren des Parthenons wie an vielen anderen der grössten Meisterwerke, z. B. am Laokoon, der Annahme, dass man irgend eine farbige Nachahmung der Natur angestrebt habe. Schon Joachim Johann Winckelmann, der die besten Augen hatte, die jemals ein Kunstgelehrter besass, hat am Laokoon eine Eigenschaft bemerkt, die auch für die Parthenonskulpturen gilt. Er fand, dass der Laokoon nur mit dem Eisen fertiggestellt und nicht geglättet ist, um die naturalistische Wirkung der Marmortechnik nicht zu verderben. Er weiss, dass die griechischen Künstler sich vielfach eine Technik angeeignet hatten, welche mit dem blossen Schlag und Hieb ihres Eisens die fertige Form herausstellte, derart, dass der Strich, die Führung des Handwerkszeugs selbst die Lage und den Charakter der betreffenden Körperform beschrieb und ganz naturalistisch nachahmte. Etwas Aehnliches finden wir z. B. bei Ribera, an dessen Bildern man oft sieht, wie der elementare Pinselstrich selbst die anatomische und sonstige Form nachfühlt mit einer eminenten Virtuosität.

So hat auch Rubens so manchen imposanten Körpertheil seiner Flamländerinnen plastisch heruntergestrichen.

Diese Kunst besassen im ausserordentlichem Maasse gerade die grössten Marmortechniker des Alterthums. Wir haben uns in Rom am Original des Laokoon überzeugt, dass diese Formentechnik, welche z. B. die Sehnenspannung zwischen den Zehen mit dem Eisen selbst mit noch kenntlichen Einsätzen beschreibt und sozusagen organisch herausschlägt, ganz meisterhaft gehandhabt ist. Und ebenso sind die Parthenonleiber ohne Glättung, nur mit dem Eisen, sozusagen anatomisch uns vorsezirt, als wäre das Bildhauerwerkzeug gleichzeitig ein Sezirmesser, welches uns die einzelnen Formen nach allen Regeln der Anatomiekunst vorschneidet. So sieht man die gewaltigen Lenden des Theseus mit einer Handführung aus dem Blocke blossgelegt, welche geradezu die Struktur der Lage der Muskelfaser nachahmt. So sind die bewunderungswürdig gearbeiteten virilia, ohne Glättung, rauh und grossartig mit Handgriffen herausgearbeitet, die auch hier ohne Weiteres die anatomische Struktur beschreiben. Von diesem Naturalismus der Handführung selbst, diesem organisatorischen Ansatz des Eisens haben nur wenige moderne Bildhauer eine Kenntniss, weil sie eben viel zu wenig unmittelbar am Marmor schaffen.

Ein Phidias und die Künstler des Laokoon waren aber vor Allem Handwerker, deren Handgriffe schon vergeistigte Thätigkeit, organisirendes Bewusstsein enthielten. Die Ausbildung ihres Eisenansatzes ahmte schon die anatomische Struktur nach und legte sie aus dem Blocke frei. So stark ist diese Handfertigkeit bei Phidias, dass z. B. auf den Lenden des Theseus der Regen genöthigt gewesen ist — bei der Rauhheit der Oberfläche dieses ungeglätteten Marmors — den Weg der Lage der unsichtbaren Muskelfasern mitzunehmen und ganz logisch seine Risse in dieser Richtung allmählig auszuwaschen, wie Jedermann schon am Gypsabguss, viel ausgeprägter am Original sehen kann. Schienbeine und Knieknochen dagegen nehmen sich aus wie fossile, versteinerte, wirkliche Knochen, so riesig ist das rein äusserliche Handgefühl gewesen, mit dem dieser Meister den Charakter der Formen in seinem Eisen nachgefühlt und durchempfunden hat.

In der That wie paläontologische Ueberreste einer grössern und stärkern Menschenrasse, wie Fossilien und Versteinerungen, denen ein wirklicher Körper sein Gepräge aufgedrückt hat, wirken diejenigen griechischen Werke, welche in solcher Technik ausgefuhrt sind.

Sie ergibt aber, dass diese Leiber, diese Lenden und Knochen und Sehnen, die so sehnig wirken an einem Laokoon oder an den Parthenonleibern, sicherlich nicht naturalistisch bemalt gewesen sind und sein konnten. Denn all' diese geniale Handfertigkeit wäre vollständig überflüssige Mühe gewesen, sowie eine mehr oder minder dicke Farbenschicht gerade diese naturalistischen Rauhheiten verborgen und aufgehoben hätte. Nur eine gleichartige Tönung, welche in die Oberfläche des Marmors selbst eindrang, konnte all diese Energieen der Organisation des Marmors bestehen lassen, ja, sogar noch steigern und ihre naturalistische Schönheit hervorheben. Der anatomische Naturalismus dieser grossen Meister schliesst, um bestehen zu können, gerade den Naturalismus der Farbe, d. h. den optischen Naturalismus, aus. Um letztern zu erzeugen, hätte auf der Oberfläche so manche Farbe gemischt werden müssen, wenn man auch nur eine entfernte Erinnerung an den Ton des Fleisches hätte wachrufen wollen. Bei den grossen Dimensionen dieser Körper hätte es ausserdem jahrelanger Arbeit bedurft, um gerade den Haupteffekt, auf welchen das Eisen hingearbeitet hat, durch die Farbe wieder auszuwischen.

Wohl haben die Griechen andere, geschmackvolle Kunstgriffe sich erlaubt, um die Schönheiten des Marmors als solchen zu heben, um Erz und anderen Materien zur vollen Entwickelung ihrer besonderen Eigenschaften zu verhelfen. Sie haben z. B. die Locken und Haare von Marmorbildnissen vergoldet, allerdings auf eine Weise, von deren Zauber wir uns vielleicht nur dann eine richtige Vorstellung machen, wenn wir etwa an die Vergoldungen unserer feinsten Meissner Porzellansorten denken. Nach Allem, was wir über die Technik dieser Vergoldungen wissen, muss sie die Transparenz des Marmors eher noch gesteigert haben in manchen Fällen. Es war dann eben ein Goldton, der über den durchscheinenden Marmor des Antlitzes seine zarten Reflexe goss und, statt ein irdisches Fleisch nachzuahmen, eher wie eine Materie wirkte, die sich von Nektar und Ambrosia nährte. Denn das ist ja gerade die Eigenschaft eines feinen Marmors, rein oder getönt, je nach seiner Qualität, dass er wie ein vornehmeres Fleisch erscheint, ein Fleisch, das nicht von irdischem Blut durchfärbt ist, nicht von Kartoffeln, Rindfleisch und Kalbs-

köpfen seinen Stoffwechsel bezieht, sondern — nun, wir wollen bei Nektar und Ambrosia bleiben, da nun doch einmal die Götter, welche Phidias darstellen wollte, davon lebten.

Alles, was Kunstfertigkeit erlaubte, haben die Griechen gewiss gethan, um durch goldige und andere Tönungen die Massen zu sondern, die Schönheit des Marmors zu heben, die plastischen Gruppen der Formen loszulösen und das, was die Natur in verschiedenen Materien herstellt, auch gewissermassen als in verschiedenem Stoff nachgeahmt darzustellen. Haare sind ein anderer Stoff als Fleisch; entsprach der reine oder getönte Marmor dem Fleisch, so konnte man wohl die Haare vergolden, durchsichtig oder fest vergolden, und es konnte das sogar eine Anspielung auf die blonden Haare sein, welche das Rassebewusstsein der Griechen so vielen Göttern und Heroen andichtete und welches besonders auf dem Peloponnes Männlein und Weiblein zumeist auch in Wirklichkeit hatten. Denn nicht nur Athene, auch Herkules, der Gott Dionysus, die ganze Atridenfamilie und ihre Anverwandten waren blond, besonders in der klassischen Zeit der Bildhauerei, wie jeder Leser des Euripides weiss und Herodot ihm ausserdem verräth. Die Kunst, die ein besonderes Verhältniss der Natur nachahmt, konnte daher mit grösstem plastischen Geschmack gerade den Haarwuchs in einem anderen Tone vortragen, der stilistisch an die Naturfarbe des Haares erinnerte, ohne es aber etwa naturalistisch zu kopieren. Denn da wäre ja sofort ein Zuständigkeitsstreit zwischen Anatomie und Optik, zwischen Formgenuss im räumlichen Sinne und Farbengenuss entstanden.

Auf eine naturalistische Wirkung dürften es die geschmackvollen Griechen niemals mit ihrer plastischen Malerei abgesehen haben. Wir besitzen in den sogenannten Tanagrafiguren, die ja im britischen Museum in köstlicher Fülle vorhanden sind, einen ganzen Industriezweig antiker Nippsachen, der unseren heutigen Meissener Porzellannippes entspricht. Sie sind fast ausnahmslos bemalt, oft wunderbar fein, die entzückendsten Terrakotten. Man darf aber sagen, dass ein Porzellangesichtchen aus Meissen, hübsch bemalt mit rothen Bäckchen und Lippen, der Natur des Fleisches viel näher kommt, soweit diese Miniaturnatur überhaupt als eine Nachahmung der Natur gelten könnte. Bei den kleinen Dimensionen dieser Figuren und Rokokodämchen ebenso wie bei den altgriechischen Terrakottamatronen und Mädchen, denkt ja selbstverständlich Niemand daran, etwa einen Formengenuss der Menschengestalt als solchen zu suchen. Hier erfreuen wir uns vielmehr an einem graziösen Spiel mit blossen Kunstmitteln, es ergötzen uns ganz andere Seiten der Nachahmung der Wirklichkeit, als etwa an einer lebensgrossen Venus in Marmor!

Was ist Ihnen, mein Herr, der winzige Reiz eines Meissener Porzellanfigürchens! Trotzdem es so hübsche rothe Bäckchen und die schönsten bunten Porzellanspitzen hat! Höchstens ein Liliputaner könnte sich darein verlieben, der unmittelbar aus Gullivers Reisen entsprungen wäre!

Aber eine Marmorvenus in Lebensgrösse — honni soit qui mal y pense — zu deren Reizen haben wir denn doch ein ganz anderes Verhältniss unserer Sinne. Die gehen uns doch etwas näher an und ihre Formen erwecken ohne Frage organisatorische Empfindungen, die dem Eros verwandt sind. Mein einzigster Wunsch, besonders da ich noch lebhaft turnte, ist immer gewesen, einmal mit dem borghesischen Fechter Boxunterricht zu nehmen und ihm einen kunstgerechten Faustschlag zu versetzen, einerlei, ob er in weissem Marmor, oder auch in einem anderen, gleichartigen Ton mit mir boxte.

Ich gestehe aber, dass ich sofort, falls ich mit ihr verheirathet wäre, den Antrag auf Scheidung von meiner Frau Venus einreichen würde, wenn sie etwa in farbiger Naturähnlichkeit wagen sollte, sich mir vorzustellen. Ich würde sofort mit der ersten besten Venus von Tizian durchgehen. Die tizianische Leinwand ist zwar nicht auf der Rückseite bemalt, aber ich würde doch lieber mit dem Scheinbild fürlieb nehmen. Denn, um die Vergleiche nun zum Ende zu führen:

Ein Bildhauer, der versucht, auf seiner plastischen Figur durch Bemalung und Malerei eine wirklichkeitsgetreue Nachahmung der farbigen Natur mit der Nachahmung der räumlichen Formenwirkung zu verbinden, wird immer einem Maler gleichen, der auf der Hintenseite seines Bildes versuchen sollte, die Rückseite seiner Figur noch drauf zu malen.

Ein feiner Geschmack wird immer darauf halten, dass das plastische Material möglichst gleichartig erscheint und dass das plastische Kunstwerk wie ein Naturabdruck in dem betreffenden Material erscheint, als ein Petrefakt, welches die anatomische und körperliche Schönheit der gewissermassen fossilen Menschen-

gestalt mit der natürlichen Schönheit des Materials selbst verbindet. Eine Statue ist nicht ein Mensch von Fleisch und Blut, sondern soll ehrlicher Weise als das sich ausgeben, was sie ist: ein Marmormensch, ein Basaltmensch, ein Eisenmensch, ein eherner Mensch. Gerade darin, dass das flüchtige, vergängliche Menschengebilde sozusagen in einem dauerhaften Material festgehalten wird, liegt ja der innerste sittliche Reiz der Bildhauerkunst. Wo man durch Tönung ein Material dazu zwingen kann, dass es die darin ausgeprägten Formen noch überzeugender und anschaulicher darstellt, soll der denkende Bildhauer dies auch thun; er bedient sich der Farbe nicht zum Zwecke der Malerei, sondern zum rein plastischen Zweck.

Sowie der Bildhauer ernstlich beginnt, seine Figur naturalistisch zu koloriren, auszumalen, und die Mittel der eigentlichen Flächenmalerei mit seiner räumlichen Kunst zu verbinden, setzt er sich mit den Gesetzen der farbigen Optik in unauflöslichen Widerspruch. Die Farbe der wirklichen Dinge, die in dreidimensionaler Form existiren, wechselt zu Folge des Kreislaufs der Sonne von Minute zu Minute. Das Bild des Malers, welches auf einer Fläche gemalt wird, fixirt aus diesem Kreislauf des Farbenwechsels einen einzigen vorübergehenden Augenblick mit einer ganz bestimmten Länge der Schatten und einer ganz bestimmten Intensität des Lichts. Er kann das, weil das, was nur in zwei Dimensionen erscheint, sofern es nur zwei Dimensionen hat, das Nachahmungsverhältniss der Intensitäten und die nachgeahmte Länge der Schatten fest bewahrt.

Sowie man aber einen solchen vorübergehenden Augenblick der Phosphoreszenz nicht nur nachahmt, sondern durch Uebertragung auf eine dreidimensionale Erscheinung selbst wieder zu einer Wirklichkeit erhebt, die dem Kreislaufe des Farbenwechsels unterliegt je nach dem Stande der Sonne, wird die Fixirung des malerischen Augenblickes durch die Wirklichkeit des Farbenwechsels selbst zerstört. Der bemalte Körper, statt die Nachahmung der Phosphoreszenz zu sein, hilft, weil er Körper, Materie ist, selbst zu phosphoresziren, und zernichtet daher von Augenblick zu Augenblick eben das nur auf einen Augenblick berechnete Verhältniss der malerischen Werthe.

Es ist also nicht nur ein ästhetischer Unsinn zunächst, sondern ein optisch-physikalischer, eine Statue malerisch zu koloriren, um darin die Wirklichkeit nachzuahmen. Erst wenn man das plastische Kunstwerk aus lebendigem Fleisch und Blut kneten könnte, würde man eine wirkliche Nachahmung der plastischen Farbennatur erreichen. Man entfernt sich um so weiter von der Natur der plastischen Farbenwerthe, je mehr man sie der malerischen Beobachtung annähert. Nicht als eine Statue, sondern als eine Puppe wirkt auch die vollendetste Farbennachahmung räumlich, weil sie kein dauerndes Verhältniss der «Valeurs» fixiren kann, sondern selbst dem räumlichen Farbenwechsel unterliegt. —

Nebenbei bemerkt ist der von einigen lebenden Malern versuchte Unsinn, den Vogelflug durch Wiedergabe des Flügelschwirrens mit den Augennachbildern von fünf, sechs Flügeln zu fixiren, aus dem gleichen optisch-logischen Fehler entstanden. Das Bild ist nur die Nachahmung eines Augenblicks; ein Augenblick aber lässt auf der Netzhaut keine sich verwischenden Nachbilder zurück. Man kann die Speichen des schnellsten Eisenbahnrades deutlich in ruhender Lage sehen, wenn man nur einen Blick darauf wirft; die alte Manier, den Vogel nur im Ruhestand des Flugs zu malen, ist daher auch das optisch Richtige, denn die beleuchtende, wandernde Sonne selbst und ihre Wirkungen werden im Augenblicksruhestand festgehalten. — —

Unsere Bilder.

Ed. Grützner. *Der alte Landsknecht.*

Bin gar ein einsamer, alter Gesell,
Dem alle Lieben schon starben;
Ich trag' in meinem verwetterten Fell
Fünf Dutzend Löcher und Narben!
Wie oft ich im Leben, für was, für wen
Die Haut wohl zu Markte getragen,
Was Alles für Länder mich raufen geseh'n?
Ich wüsste es nimmer zu sagen!

Genossen hab' ich an Ehr' und Lust,
Was irgend davon nur zu kriegen,
Ich hatte zu Zeiten an meiner Brust
Manch' artiges Mägdelein liegen.
Ich hab' mein leichtfertiges Herze verstrickt
In Locken goldig und dunkel,
In lichtblaue Aeugelein hab' ich geblickt
Und kohlschwarzer Sterne Gefunkel.

Nun halst mich keine holdselige Frau
Je wieder in trautem Umfangen:
Die Nase ward roth und der Bart ward grau —
Da sind sie denn von mir gegangen!
Und auch im Gefecht bin ich nimmer so dreist
Voran in der Streitenden Mitte —
Die Jungen sind flink und der Alte ist feist —
Da geht sich's beschwerlich im Tritte!

Ade denn, du Jugend, du stählerne Kraft,
Du Ehrgeiz und sieghaftes Minnen!
Und hätt' mir das Schicksal den Durst noch entrafft,
Wüsst' nicht, was im Leben beginnen.
Doch der ist gesund und gedeihlich, wie je,
D'rum dank' ich dem Schöpfer der Erden!
Er will nicht, dass freudlos ein Frommer vergeh'
In des Alters öden Beschwerden!

So lach' ich der Zeit, da den Bart mir gekraut
Die schlanke Liesel, die Hanne —
Viel heisser als sie noch umfang' ich als Braut
Mein Gretlein, die bauchige Kanne!
Sie hat auch nicht einmal versagt noch die Treu'
Dem alten, vereinsamten Zecher,
Sie füllt mir, so oft ich's begehre, auf's Neu'
Mit Lethe und Frohsinn den Becher!

Und war ich auch draussen ein treuloser Fant
In jüngeren, keckeren Stunden,
Und hab' mir in jeglichem anderen Land
Ein anderes Schätzel gefunden:
Getreulich und ehrsam halt' ich zu der,
Die alle die Holden ersetzte,
Will's Gott, nehm' ich nie eine andere mehr,
Sie bleibt mir die Liebste, die Letzte!

Und ruft mich Freund Hein dann am Ende ab,
Geht's ohne Murren zum Sterben,
Zerschlaget das Krüglein an meinem Grab
Und legt mir zu Häupten die Scherben!
Viel lieber nähm' ich's ja ganz in den Sarg,
Doch ist es wohl anders beschlossen!
Es wär' in der Truhe der Raum zu karg
Für zwei so runde Genossen!

O.

Emil Brack. *Die Nachbarskinder.*

Sie haben Hand in Hand, als sie fünf Spannen hoch waren, die Wunder der Erde bestaunt, die gackernden Hühner mit ihren gelben Küchlein, die Kühe im Stall, den grimmigen Hofhund, der die Handwerksburschen so merkwürdig sicher von der respectableren Menschheit unterschied, die Sonnenblumen im Garten und Grossvaters gravitätischen Lieblingskater.

Da waren sie jeden Tag beisammen — jede Stunde fast — von früh bis Nacht.

Und auch später noch, als er zum Gassenbuben heranreifte und sie zum Gassenmädel! Wie schlug er auf die Andern ein für seine kleine Marie und wie liess er sich prügeln für sie. Und sie blieb ihm den Siegeslohn nicht schuldig; manches umfangreiche Kuchenstück ward für ihn aufgespart und von ihm freudig entgegengenommen.

Auch in der Schule waren sie noch zusammen, wenn auch nicht mehr so viel. Damals fühlte er sich schon ein wenig überlegen über das dumme Mädel, besonders wenn die andern Jungen dabei waren. Waren sie wieder allein, er und Marie, dann freilich schmolz die eisige Rinde starrer Männlichkeit schnell von seinem Herzen und sie waren wieder die Alten.

Sie spielten Mann und Frau und versprachen sich's ernsthaft, dereinst in Wahrheit zu einander in ein solches Verhältniss zu treten. Wie schritten sie würdevoll einher, sie mit der Puppe im Arm, er mit dem spanischen Rohr des Vaters, das ihn um Kopfes Länge überragte! Papa und Mama!

Aber immer mehr führte sie das Leben auseinander. Er ward ein grosser Junge und spielt nicht mit Mädchen mehr. Sie ward ein schnippiges Jungfräulein und sehr spröde gegen den Studenten. Sah ihm aber in der Heimlichkeit fleissig nach vom Giebelfenster, wenn er vorüberritt.

Dann ging er in fremde Lande. Zwei oder drei lange Jahre.

Sie dachten zuweilen kaum mehr aneinander. Aber er dachte auch nicht an eine Andere und sie an keinen Andern.

Und seit ein paar Tagen ist er wieder da. Am ersten Abend gleich ist er herübergekommen mit einem Strauss und einem hübschen Schmuckstück, das er aus der Fremde mitgebracht.

Was für ein Wunder für *sie*! Fritz ist ein Mann geworden, ein starker und sicherer Mann, so Einer, den man nicht über die Achsel ansieht, so Einer, mit dem man nicht mehr spielt.

Was für ein Wunder für *ihn*? Aus der kleinen Marie ist eine Jungfrau erblüht, so Eine, die einen Schimmer von Hoheit um's Haupt trägt, so Eine, deren Blick alles stürmische Begehren in demüthige Bitte verwandelt.

Was für Wunder!

Jeden Tag ist er jetzt wieder drüben im Nachbarhaus, so viel fast wie in dem ältesten Zeitabschnitt ihrer Bekanntschaft. Und mit dem Scharfsinn, die er damals in Betreff der zu plündernden Stachelbeerhecken entwickelte, findet er auch jetzt die Stunden wieder heraus, wo Marie's Eltern nicht zu Hause sind.

Auch jetzt ist Alles still in der weiten Wohnung. Nur die Uhr tickt.

Sie sind still. Er hat eben gesprochen, lang und mit Wärme, mit Gluth sogar. Und sie soll jetzt antworten — in der Zwischenpause hält er ihre Hand.

Er hat erzählt, wie es ihm in fernen Landen ging. Wie die Jugend in ihm getobt, wie die Freude ihn gelockt, wie das Verbotene nach ihm begehrt. Wie er dann ein ander Mal wieder daran gewesen, sein Selbstvertrauen zu verlieren und ein ander Mal im Uebermuth eine grosse Thorheit zu thun. Und immer sei ihm dann zur rechten Stunde ein Bild erschienen, hold, rein, freundlich —

«Dein Bild, Marie!»

Dann hat er geschwiegen und es ist so still im Hause geworden, dass das Ticken der Wanduhr wie gespenstisches Lärmen klingt.

Was soll sie antworten? Er hat ja im Grunde gar nichts gefragt. Seine Augen freilich, die fragen, fragen immer noch. Und seine heisse Hand frägt auch.

Es ist furchtbar schwer, auf eine solche stumme Frage zu antworten. Da gibt es höchstens auch eine stumme Antwort, mit den Blicken, mit dem Druck der Hand, sogar eine stumme Antwort von Mund zu Munde gäbe es.

Aber so ganz ohne Kampf und Widerstreben? So einfach «Ja» sagen, ohne Roman, ohne Langen und Bangen, Fürchten und Hoffen, Sehnen und Schwärmen?

Jetzt frägt er laut:

«Nun Marie — soll ich wieder gehen?»

Da hat sie die Antwort auch. Ihre Finger gleiten leise über die Tasten des Spinetts:

«Ach, wie ist's möglich dann,
Dass ich Dich lassen kann!
Hab' Dich von Herzen lieb,
Das glaube mir!»

L. Dettmann. ***Lebensfrühling.***

Selige Kindheit, vor der das Leben noch wie ein Garten liegt, in einer Blüthenfülle, die keine Grenzen hat! An keinem Ding der Erde klebt für ein Kind der Staub nüchterner Wirklichkeit, Alles ist ihm ein Wunder und doch ist ihm Alles selbstverständlich. Es weiss von keinem Warum? und fragt nach keinem Woher? Es pflückt seine Blumen im Frühling und im Herbst, und im Winter jubelt es über die Blumen an den Fensterscheiben. Der Zauber der Schöpfung wirkt auf die Kinderseele noch in seiner ganzen herrlichen Unmittelbarkeit, durch keine Gewohnheit getrübt, durch keine Ueberlegung gestört! Wer das später noch nachempfinden könnte! Aber wenn wir den besten Willen haben, immer fährt uns unsere Erkenntniss mit plumper Hand dazwischen! Wir sehen die Apfelbäume im Blust, über und über beladen mit duftendem, weissem Schnee — und wir denken daran, dass die Aepfel gut gerathen werden dieses Jahr! Wir sehen das Gras mit köstlichen gelben, blauen und rothen Blumensternen durchstickt — und wir denken daran, dass die Wiese schlecht gepflegt ist. Wir sehen die flammenden Purpurtinten des Sonnenuntergangs — und wir denken an das Wetter des kommenden Tages!

Und das Kind geniesst das Alles und weiss von keinem Werden und Vergehen. Ihm ist täglich 'was Anderes schön, weil ihm Alles schön ist; ihm ist Alles schön, weil ihm Alles gut ist. Es ahnt von der Sorge nichts und nichts vom Zweifel. Alles ist ihm lebendig, Alles beseelt. Es hört die Vögel reden und sieht die Thiere überhaupt nicht für untergeordnete Wesen an — im Gegentheil! Die Grossen und Klugen flössen ihm Ehrfurcht ein. Die Puppe lebt ihm und, wenn es keine Puppe hat, ist ihm ein in Lumpen gewickeltes Holzscheit lebendig!

Das Herrlichste aber ist des Kindes Glaube, ein bedingungsloser Glaube an Alles, was sich ihm irgendwie offenbart. Das noch zu haben! Nicht dass man sonderlich klug wäre damit — aber wie selig würde man! An Alles glauben, heisst ja schliesslich auch Alles verstehen. Auf jede Räthselfrage gibt da ein freundliches Fabelgebilde Antwort und neue Räthsel beleben wiederum das, was dem Wissenden todt und langweilig erscheint. Der raffinirte Aberglaube der «reifen» Menschen ist etwas ganz Anderes. Der entsteht nur aus irre geleitetem Denken, der Glaube des Kindes ist aus der Phantasie geboren.

Und wie ist es mit diesen Gebilden vertraut! Wenn ihm wirklich ein Engel einmal auf der Strasse begegnete, es würde vielleicht zunächst über den ungewohnten Anblick ein wenig erschrecken, aber w u n d e r n würde es sich nicht darüber; schliesslich liesse es sich von dem Engel an der Hand fassen und folgte ihm auf den Anger hinaus zum Spielen. Es kennt ja die Engel — ach so gut! Es weiss, wie sie aussehen mit ihren langen feinen Gewändern und den grossen Schwingen; und dass die kleinen Kinder auch Engel werden, wenn sie sterben, aber kleine Engel, mit kurzen Flügelchen. Für das Kind sind eben die Cherubim und Seraphim seines Gleichen; nur die Flügel machen einigen Unterschied aus.

Lebensfrühling! Blüthen und Duft, Licht, Glanz, Sonne und Engel!

Wenn nur die selige Zeit nicht gar so kurz währte! Aber die ersten Schatten der Erkenntniss fallen bald in das sonnige Paradies! Und dann ist der herrlichste Theil des Lebensfrühlings auch vorüber!





Ludwig Dettmann pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Lebensfrühling.



Emil Brack pinx.

Die Nachbarskinder.



Robert Fowler. Beginnende Nacht.

Moderne Kunst und Robert Fowler.

von

MAX NONNENBRUCH.

"Take cup o' tea, Sir?" — Wir haben in Dover den Boden Altenglands betreten und hören diese laut gerufene Frage, nachdem wir in dem bereitstehenden Zuge Platz genommen. Thee? — Zur Akklimatisirung und zur Aufmunterung unseres von dem kleinen Calais-Dampfer einer etwas ungewohnten Behandlung unterworfenen inneren Menschen nehmen wir wirklich eine der dampfenden Tassen. Bald darauf rennt der Zug in der Richtung London und die Gedanken streifen vorauseilend alle die Künstler und Freunde, die wir dort in der nächsten Zeit wiedersehen werden, streifen die stets höflich bleibenden erregten Diskussionen in englischen Ateliers und die starke Eigenart all' dieser Maler und Bildhauer, die in ihren Künstlervierteln von St. John's Wood, Kensington und Chelsea so energisch ringen und arbeiten und dabei so stolz sind auf englische Kunst und englischen Geschmack — und so liebenswürdig gegen den *brotherbrushman*, wie sie wohl scherzend den Kollegen vom Continent nennen, wenn er ihre Werke anerkennt.

Wir sausen mit dem Zuge und mit der Zeit vorwärts.

Noch vor einem Jahrzehnt bestanden wenig intime Wechselbeziehungen zwischen moderner englischer und continentaler Kunst, nur der alle europäische Malerei damals dominirende Einfluss der grossen Franzosen machte sich, wenn auch stark abgeschwächt, auch bei englischen Künstlern geltend, und deutsche Kleinmalerei fand in Londoner Kunsthändlern willige Käufer. Heute

ist der Einfluss der Franzosen wenig aufdringlich, und die deutschen Bilder wurden verdrängt, zum Theil von Spaniern und Italienern, ganz besonders aber von mächtigeren Rivalen, den alten Meistern eigenen Landes aus dem vorigen Jahrhundert. Wenn englische Kunst in Verbindung mit englischem Geschmack heute einen erfolgreichen Feldzug über die ganze gebildete Welt unternommen hat und sowohl in Paris, wie in München, Wien, Berlin und Venedig ein Heim findet, so verdankt sie dies innerlich hauptsächlich den Präraphaeliten und den Japanern, äusserlich aber unsern grossen Ausstellungen und der Vollendung der heutigen reproduzirenden Technik.

Aus den letzteren beiden Quellen schöpft die grosse Gemeinde feinfühliger Geister aller Nationen, welche, zusammengeführt durch die Werke der bildenden Kunst und der Musik, mit neidloser Bewunderung das Schöne begrüsst, ohne nach dem Geburtsschein zu fragen Sie glaubt nicht einen Tropfen nationalen Blutes zu verleugnen, wenn sie das Verständniss für fremde Eigenart bis zum vollen Genuss kultivirt und sich dadurch unbewusst beeinflussen und entwickeln lässt.

Am einseitigsten in der Beurtheilung fremder Kunst sind trotz der ihr in vornehmster Weise bei uns gebotenen Gastfreundschaft vielleicht noch wir Deutsche, wie ein Blick auf das Verzeichniss der im Münchner Glaspalast seit 1888 prämiirten fremden Künstler zeigt. Dies gilt besonders den Engländern gegenüber, welche behaupten, man sei in München mehr wie anderswo voreingenommen für gewisse Aeusserlichkeiten und Modeströmungen in der Malerei und besässe z. B. eine erstaunliche Schwäche gegenüber auch solchen Bildern aus Schottland, die nur äusserliche Nachbetungen der Werke jener vortrefflichen kleinen Künstlerschaar seien, welche ihr eleganter und bedeutender Führer Guthrie seine *boys* nennt. Man kann dem entgegenhalten, dass bei dem reichen Inselvolke die Werke der bedeutendsten britischen Künstler für uns meistens unsichtbar bleiben, weil sie nach dem Verlassen des Ateliers mit einem kleinen Umwege durch die jährlichen Ausstellungen der Royal Academy sofort in Privatsammlungen wandern, deren Eigenthümer ihre Schätze eifersüchtig hüten und vor dem Gedanken einer Ausstellung derselben ausserhalb des vereinigten Königreichs geradezu erschrecken. Eigenthümlich bleibt es aber doch, dass sich für Alma Tadema und Sir John Millais, die schon wiederholt im Glaspalast gut vertreten waren, noch keine Medaille fand, während allerdings der alte mächtige Watts gefeiert wurde und auch Frederick Leighton mehr officiellen Erfolg bei uns hatte.

Ein Ruhmestitel Münchens wird aber besonders von jüngeren fremden Künstlern hoch anerkannt. Es ist einzelnen derselben, die bei besonders kräftiger Eigenart in rein künstlerischen Bestrebungen aufgehen, leichter geworden, in München auszustellen, als in London, und bei uns wurde einzelnen heute auch in ihrer Heimath hochgeschätzten Künstlern der erste so wichtige Lorbeer gereicht. Mit neidvoller Bewunderung richten viele englische Künstler ihre Blicke sehnsüchtig nach München zur Glaspalastausstellung und zur Secession und wünschen sich für ihre Heimath eine ebenso nur nach künstlerischen Motiven und ohne Gunst und Ansehen der Person handelnde Ausstellungsleitung und Jury. So ist Robert Fowler, der erst jetzt in England den ihm zweifellos gebührenden Erfolg findet, sehr erfreut über den Anklang, den sein mit Geduld, Selbstzucht und unermüdlicher Energie verbundenes Künstlertemperament in Paris und besonders in München und Deutschland gefunden hat. Es ist vielleicht nicht uninteressant, in dieser nur der besten Kunst gewidmeten Zeitschrift dem Lebensbild und der Entwicklung dieses englischen Künstlers näher zu treten, den die Kunstgeschichte vielleicht nicht den Grossen seines Volkes zuzählen wird, der aber doch auf eigenen Wegen gestrebt hat und jetzt, nach Ueberwindung der Sturm- und Drangperiode, in die Bahnen besten Schaffens gelangt zu sein scheint. Seine im Glaspalast im letzten Jahre ausgestellten Bilder stehen ja noch in frischer Erinnerung, und die vorliegenden Reproduktionen derselben geben eine annähernde Vorstellung von dem geheimnissvollen Reiz der Originale.



Grundzug von Robert Fowler's Künstlertemperament ist eine Art von romantischem Mysticismus, der alle Lebens- und Natureindrücke in ihrer Beziehung zur Kunst bei ihm färbt. Natürlich sollte auch er niemals Maler werden, denn welcher rechte Schotte würde wohl gerne seinem Sohne eine solche Berufswahl erlauben. Im Gegentheil wurde er, obgleich von ihm in der Kindheit die üblichen elternbeglückenden Talentproben hervorragend abgelegt wurden, nach Liverpool in's Geschäft geschickt, wo er sich aber in so ausschliesslicher Weise



Robert Fowler. Studie.

nur mit Kunst und Literatur beschäftigte, dass er bald als gänzlich hoffnungslos aufgegeben werden musste. Es blieb nichts übrig, als ihn nach London zu schicken und seinen selbstgewählten Weg gehen zu lassen. In nervöser Begeisterung gab er sich nun in verschiedenen Schulen und unter spezieller Führung einzelner Meister dem Studium der Kunst mit solchem Eifer hin, dass der Körper nicht gleichen Schritt halten konnte und plötzlich fast zusammenbrach. Aenderung war geboten.

Er kehrte deshalb nach Liverpool zurück, wo seine angegriffene Gesundheit sich bald wieder erholte, und ging von nun an in seiner künstlerischen Entwicklung ganz seinen eigenen Weg an der Hand zweier Lehrmeister, die einem echten Talent niemals ihre Hilfe versagen — Natur und Poesie! Vielleicht verdankt er es diesem merkwürdigen Bildungsgang, fern von den tausend Anregungen der Hauptstadt, dass er die ausgesprochene Künstlerindividualität geworden ist, als welche er sich heute zeigt.

In dem Streben, eine seinem Empfinden adäquate technische Ausdrucksweise zu finden, hat er lange suchen müssen und aus den unermüdlich erneuerten Versuchen in jeder Technik stets nur das sich angeeignet, was seinem innersten Empfinden am knappsten angepasst war. Daher kommt es wohl, dass wir in seinen Arbeiten den Spuren von Rossetti und Whistler, von Leighton und den französischen Impressionisten, vor Allem aber der direkten und bewussten Einwirkung der Japaner begegnen. Dass jede Stimmung und jeder Effekt in Natur und Poesie seine eigene nur für ihn passende Methode der Behandlung bedingt, war ihm zum Axiom geworden, und dementsprechend konnten ihn erst lange Versuche auf den Weg bringen, der ihm zu einer persönlichen Note verhalf. Erst nachdem er sich von allen Schuleinflüssen befreit hatte und Alles, was nicht seiner Empfindung entsprach, über Bord geworfen hatte, fand er — sich selbst.



Wo und was der moderne Maler der Vorstellung, dem Farbgefühl und der Technik der alten Meister hinzugefügt, ist noch viel umstritten und wird wohl erst von der Nachwelt entschieden werden können. Nachweisen lässt sich aber heute schon, dass die Empfindung für Lokalfarbe, d. h. für den dem dargestellten Objekt eigenthümlichen Farbcharakter, wesentlich verfeinert worden ist durch die genaue Beobachtung der Veränderungen, welchen diese Lokalfarbe durch ihre Umgebung unterworfen ist. Richtiger Ton und richtiger Werth (valeur) sind an ihre Stelle getreten. Ebenso wird auch im Kunstwerk die Lokalfarbe in weiterem Sinne, nämlich der Stamm, die Lokalität und gewisse orthodoxe akademische Regeln, an Werth verlieren, sowie die Kunst als universelles Ausdrucksmittel persönlicher geistiger Erhebung erkannt ist. Ein wahres Kunstwerk entsteht, wenn die reinste künstlerische Vorstellung durch einfachste und vollendetste Technik erschöpfend ausgedrückt ist. Diese beiden Elemente bedingen sich gegenseitig, und keins darf hinter dem andern zurückstehen.

Nun geht die Diskussion aber weiter.

Wenn das Motiv eines Bildes auf menschliche Erfahrung gegründet und durch Poesie symbolisirt ist, so nennen das Diejenigen, die in der Malerei nur den Linien- Farben- und Stimmungsakkord anstreben, ein literarisches Motiv und deshalb nicht an seinem Platz. Sie sagen: « natürlich müssen wir einen Gegenstand der Darstellung haben, Pinselstriche und Farben müssen organisirt sein, um etwas körperliches darzustellen. Wir wollen nur kein Motiv, welches menschlich, natürlich, sentimental, überhaupt anders ist als reine Empfindung. Das Motiv muss frei von allen fremden Beimischungen sein, wie ja auch die Musik ihre Wirkung nicht durch Nachahmung in der Natur gehörter Laute erzielt, sondern durch künstlerische Gruppirung und Aneinanderreihung von Tönen. Durch Association werden diese Töne ausdrucksvoll und schön nach ihren eigenen Gesetzen. Geben Sie uns den künstlerischen Reiz, welchen Linienführung, Feinheit des Tons und höchster Farbreiz für sich allein erzeugen können, aber ohne die Anekdote, das Symbol, die Moral oder die Mythe! »

« Ganz recht, aber Sie werden doch zugeben, dass ein Maler nicht nur Maler, sondern auch Mensch ist, begabt mit Verstand, Persönlichkeit, Wissen, Erfindungsgabe und Erfahrungen. Soll er die ihm innewohnende Poesie, seine Erinnerungen und menschlichen Sympathien nicht auch in der Malerei mitwirken lassen dürfen? Sollte er sie nur durch Verse oder Schriftstellerei ausdrücken dürfen, deren Technik ihm vielleicht fremd ist? Nein, eine solche Preisgabe der schönsten Früchte des Menschenlebens an eine Theorie hiesse den Maler ähnlich behandeln, wie die Schönheitstheorie der Chinesen mit den zarten Füssen ihrer Mädchen umgeht ».



Robert Fowler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Musen beim Nahen Apollo's.

Original im Besitze des Herrn Ernst Seeger in Berlin.

Dass ausgezeichnete Kunstwerke nach der «Kunst für Künstler»-Theorie gemalt worden sind, beweist doch noch nicht die Alleingiltigkeit dieses Prinzips und beweist vor Allem nicht, dass dies nun auch die höchsten und reinsten Kunstwerke sind, wie ihre Freunde behaupten. Wahrscheinlicher ist doch die Annahme, dass ein Bild, welches bei in künstlerischem Sinne vornehmem Motiv in einer allen ästhetischen Anforderungen entsprechenden Technik gemalt ist, höher steht, als die rein technische Behandlung eines gleichgiltigen oder trivialen Gegenstandes, weil zu dem Reiz der Erscheinung noch der im Motiv liegende Gedanken- und Empfindungsreiz hinzutritt.

* * *

Robert Fowler hat während seiner Entwicklungszeit auf beiden Seiten gekämpft und ist jetzt auf dem Standpunkte angekommen, gegenüber kritischen Einwürfen über das «Was» seiner Darstellung einfach sein Bild auf den Kopf zu stellen, um die Wirkung des Gegenständlichen abzuschwächen — und dann zu verlangen, dass die koloristische Idee, die Vertheilung der Massen, Komposition der Linien, die breite und energische Behandlung beurtheilt werde, denn dies unterstellt er der Kritik. Das Recht dagegen, ausserdem noch ein persönliches, gedankliches Interesse nach seinem Belieben in das Bild zu legen, beansprucht er für sich, vorausgesetzt, dass der rein ästhetische Gehalt des Bildes dadurch nicht beeinträchtigt wird.



Robert Fowler. Auf grünem Meeresgrund.

Klassische Typen und klassische Eleganz, die für ihn die grösste Anziehungskraft besitzen, verband er in der richtigen Erkenntniss, dass jedes Kunstwerk modern sein soll, mit den permanenten Elementen des modernen Sehens, moderner Technik und Farbempfindung. Die Art, wie er Scenen hellenischer Mythologie empfindet, hat durchaus nichts mit Archäologie zu thun, sie bleiben in seiner Hand Mythen, und zwar moderne Mythen. Jede Pseudo-Classicität ist ihm fremd, nur der Geist der Antike und das Heute leben in seinen Bildern.

Realistische Naturwahrheit dürfen wir freilich von denselben nicht erwarten, wenn wir die Natur definiren als «das wirklich Vorhandene in seiner täglichen Erscheinung.» Wie eng ist aber diese Definition! Die Natur lebt ja in uns nur durch unsere Sinne, und ihre Erscheinung lässt sich niemals objektiv feststellen, weil unsere Sinne hierbei durchaus nicht unbefangen sind. Andere haben die Natur für uns schon früher gesehen und wir blicken auf sie mit tausend Augen. Jedes Bild, jedes Kunstwerk, welches wir in unserem Leben mit Augen gesehen haben, schaut nun mit uns hinaus auf die Natur und stempelt deren Bild in uns. Dieses Bild besteht also aus der wirklichen Natur plus der ganzen gehäuften Masse von Associationen, Erinnerungen, Kenntnissen und Sympathien in uns. Darum sieht Jeder die Natur anders, und die heilige Verehrung der Naturwahrheit ist so fruchtlos geblieben, weil die «Natur», wie sie in der Empfindung des Dichters und Malers lebt, denselben Anspruch auf Wirklichkeit erheben kann, wie die alltägliche Erscheinung. Die grosse graue Welt, welche Puvis de

Chavannes darstellt, ist mit ihrer Atmosphäre feierlicher Melancholie ebenso glaubhaft, wie ein Café chantant oder der Montblanc. Sie verliert nichts an ihrer Realität dadurch, dass noch keine Eisenbahn ihren Frieden stört. Man kann ihr Dasein nicht deshalb bestreiten, weil der allgegenwärtige Zeitungsschreiber uns ihre neuesten politischen Nachrichten nicht zum Morgenkaffee berichtet, denn wir glauben dem Künstler, dass sie existirt, wir haben sein Wort dafür, wir glauben unserer eigenen Empfindung, die sich so selig in dieser Welt ergeht und sind überzeugt von ihrem Dasein.

Robert Fowler erzählt uns von einer ähnlichen Natur, von einer duftigen Welt klassischer Grazie und romantischer Wildniss, fremdartig und doch vertraut, bevölkert mit Nymphen, Faunen und den Sprösslingen jener Tage, «als die Söhne der Götter sahen, dass die Töchter der Menschen schön waren». Diese feierlichen Gestalten, griechisch in ihrer gesunden Schönheit und doch durch eine feine Beimischung moderner Zartheit der Glieder und Gelenke ganz Kinder unserer Zeit, haben Körper und Seele. Im Gegensatz zur Antike, welche sich in frommer Sinnlichkeit ihre Götter zunächst mit wundervollster körperlicher Schönheit begabt dachte, gibt er als moderner Künstler seinen Mythengestalten Seele und Nerven und poetische Empfindungen und setzt sie in eine Landschaft, die schwimmende Wolken, Regen und Stürme kennt, die nach dem Aufruhr der Elemente sonnig lächelt und nach feierlich goldener Abendruhe wohlig die Nacht im Mondlicht verträumt. Frei und unabhängig ist Alles, was er mit der alten Mythologie und dem lieblichen «antiken Gesindel» gestaltet. Er wird da selbst zum Mythendichter und unerschöpflich drängen sich bei ihm künstlerische Ideen und Entwürfe. Zwar verfügt er nicht über den göttlichen Humor und die homerische Ironie Böcklin's, dazu ist er wohl zu «englisch», dagegen berauscht er sich an Erfindung, Stimmung und zarter musikalischer Eleganz des Akkords. Er flieht die heutige Welt, denn «nur das moderne kann altmodisch werden», und versucht mit liebenswürdigem Pessimismus sich über diese vermeintlich schlechteste aller bestehenden Welten hinwegzutäuschen, indem er ihre Nacktheit mit aller Schönheit und Farbe bewusster Illusion übergiesst. Was sie an Schönheit und Reiz bietet, verklärt er durch sein glückliches Künstlertemperament und versucht so dem vornehmsten Zweck der Kunst zu dienen. Materielle oder moralische Ziele darf reine Kunst nicht haben, vielmehr muss sie ihren Beruf nur darin erkennen, das Schöne um seiner selbst willen zu suchen und den Menschen zu vermitteln, damit durch seine Macht und Wirkung das Leben zwischen den beiden Polen der Ewigkeit erträglicher wird.

* * *

Im Leben eines jeden Künstlers gibt es eine Zeit, in der er sich ernstlich besinnt auf das »Was nun?« Der Uebergang von Ausübung des Gelernten bis zum Anschlagen eigener Töne ist bei Vielen durch eine Zeit ruhelosen Suchens unterbrochen, die je nach Talent oder Charakter kürzer oder länger dauert. Je weniger vielseitig die Begabung eines Künstlers ist, desto sicherer ist ihm der Weg gewiesen; aussergewöhnliche Fruchtbarkeit der Erfindungsgabe und vielseitige technische Begabung dagegen erschweren häufig die Lösung des Problems, was der junge Maler malen soll und wie er es malen soll. Zufällige Aufträge und äusserer Zwang spielen zwar oft eine entscheidende Rolle, doch wird ein ehrlicher Künstler immer wieder von Neuem sich vor die Frage gestellt finden: «Wo liegt meine Stärke, wo finde ich mein eigenstes Gebiet?»

Robert Fowler hat hierin mehr durchmachen müssen als viele Andere, denn eine unglückliche Rastlosigkeit und Selbstunzufriedenheit hetzten ihn und seine Versuche durch alle Stoffgebiete und technischen Behandlungsarten. Ohne je bewusst zu imitiren, setzte er heute diese und morgen jene Brille auf und suchte mit leidenschaftlicher Verzweiflung, bis ihm allmälich in den Farbenkunstwerken der Japaner ein Reiz aufging, der ihm die Lösung der ihn erfüllenden künstlerischen Probleme zu verheissen schien.

Mit Eifer studirte er nun die Elemente japanischer Malerei und bildete an ihrer Hand seinen persönlichen Styl aus. Zwar von karmoisinrothen Lüften, phantastischen Perspektiven und willkürlichen Proportionen sind seine Bilder frei, und man kann bei ihnen auch noch immer leicht «die Kinder von den Kälbern unterscheiden.» Dagegen liess er die wunderbare Empfindung für innigste Verbindung von Form und Farbe, wie sie in den besten Kunsterzeugnissen dieser begabten Insulaner zu finden ist, voll auf sich einwirken und versuchte, in ihrem Geiste modern europäische Werke zu schaffen.

Bei seinen neueren Arbeiten bedient er sich dazu eines Mediums und einer Technik, die er erst nach langen Experimenten gefunden hat. Eine Art farbigen Nebels herrscht in seinen Bildern, Behandlung und Pigment verschwinden völlig, alles scheint in leuchtender Atmosphäre zu schwimmen. Dabei entbehren die mit diesem Medium gemalten Bilder nicht der Energie der Oelfarbe, besitzen aber auch alle Vorzüge des Aquarells und selbst die duftige Weichheit des Pastells. Es ist selten, dass ein Künstler das Glück hat, ein derartiges Medium für seine persönliche Technik zu finden.

Unsere heutigen Reproduktionen geben leider keinen rechten Begriff von der Behandlung der Leinwand, von dem Charakter der Oberfläche und dem Vibriren der Töne gleichen Valeurs in den grossen Flächen.

Auf die Erreichung von kräftigen Effekten im landläufigen Sinne hat der Künstler vollständig verzichtet, statt *hell und dunkel* gibt er uns *kalte und warme Tonmassen* mit wenig Valeur-Unterschied, und ein französischer Kritiker nannte ihn deshalb nicht ganz mit Unrecht: «*maître de deux tons*». Dem mystischen Reiz der Erscheinung opfert er ganz bewusst die Kraft, und statt plastisch runder Modellirung sehen wir bei ihm zarte, nur durch feine Farbenfolgen erzeugte Loslösung der Formen. Farbe und Zeichnung sind eins geworden und stehen und fallen zusammen, wo die ganze Modellirung der Form auf dem richtigen Farbwerth beruht. Natürlich ist unter Zeichnung in diesem Sinne nicht die Proportion der Glieder, das richtige organische Verständniss der Formen und der architektonische Aufbau eines Knies oder eines Fingers verstanden, und hierin liegt Fowler's Stärke nicht, sondern die zeichnerische Bildidee, das Skelett des Bildes, die Anordnung und Silhouettirung der Massen, mit einem Worte das, was die Photographie dem Kurzsichtigen noch bei einem halben Meter Distanz zeigt.

Die Biologen behaupten, jedes einzelne Lebewesen durchlaufe in seiner Entwicklung aus dem Ei die ganze Lebensgeschichte seiner Race. Bei Fowler's heutiger Technik wird man unwillkürlich an diese Behauptung erinnert, wenn man sieht, wie seine Bilder in ihrem Entstehen alle Stadien seiner eigenen künstlerischen Entwicklung durchlaufen. Zunächst bedeckt er die ganze Leinwand mit einer kräftig und pastos gemalten Anlage, in der jeder einzelne energische Pinselstrich «sitzt». Hierauf arbeitet er an dieser Anlage so lange herum, bis das Ganze immer breiter im Ton und einfacher in den Massen wird. Dabei ändert er fortwährend an den Farbbeziehungen, um das ihm vorschwebende harmonische Gleichgewicht zu erreichen und den Gesammtton der dominirenden Farben auf die erstrebte Note zu stimmen. So beginnt er sein Bild als Impressionist vom reinsten Wasser, arbeitet dann realistisch weiter, um endlich nur Kolorist zu werden. Dann erst fängt bei der Balancirung der Töne das moderne Element in dem feinempfindenden Künstler an zu wirken, der zwar nicht eher, dann aber sofort, die Palette weglegt, wenn sein Werk den Farbreiz, die dekorative Wirkung und die Stimmung erreicht hat, die ihn künstlerisch inspirirten.

Ein Bild auf so entschiedene Art in Angriff nehmen kann nur ein Künstler, der sich vorher auf's Genaueste mit der Zeichnung und den Elementen der Farbe seines Bildes beschäftigt und vertraut gemacht hat. Endlose Studien nach der Natur, Landschaft und Modell, müssen vorhergehen, denn nur selten wird es ihm gelingen, in der Natur etwas genau so zu finden, wie er es zu seinen Bildern braucht. Bei solcher Art der Arbeit hängt Alles ab von den Studien, gemalten oder ungemalten, die vorhergehen. Die Fürstin sagte zum Prediger, der sich zurückziehen wollte, um seine Predigt vorzubereiten: «O, Herr Prediger, Sie können doch ganz gewiss eine beliebige Predigt aus dem Aermel schütteln!» «Ganz gewiss, Euer Gnaden, ich muss sie nur vorher hineingelegt haben». So muss der Künstler, der «aus dem Kopf» malen will, zuerst durch genauestes Naturstudium den Kopf mit allen Formen und Farben seines Bildes erfüllen, er muss das Bild gleichsam fertig im Kopf gemalt haben, um fähig zu werden, es in freier Schöpfung auf der Leinwand zu entwickeln.

* * *

Nach allem Gesagten wird es Niemand wundern, dass Fowler bei seinem Schaffen sehr von einer leidenschaftlichen Liebe zur Musik beeinflusst wird. In der That ist er eng vertraut mit den Werken und der Tradition der grossen deutschen Tonmeister und schöpft seine Anregungen vielfach direkt aus den Wirkungen und Stimmungen derselben. Eines seiner besten Bilder dieser Richtung ist vielleicht das in dieser Nummer reproduzirte «Nachklänge der Musik» (*«After Music»*). Wer das Bild im letzten Jahre im Glaspalast gesehen hat, wird sich noch seiner duftigen und doch wunder-

mächtigen harmonischen Farbmassen erinnern, die in ihrem mystisch bezaubernden Reiz neben der feierlich elegischen Ruhe der Komposition eine Stimmung erzeugten, welche sehr glücklich durch den Titel angedeutet ist. Was er in seinen Bildern offenkundig anstrebt und nicht immer als durchaus nothwendig rechtfertigt, ist hier ein unentbehrliches, selbstverständliches Element feinster Wirkung geworden. Sie kann durch die einfarbige Reproduktion leider nur angedeutet werden, weil sie wesentlich auf der Farbe mitberuht. Dieses Bild ist wohl die reinste und befriedigendste Verkörperung dessen, was Fowler bis jetzt erreicht hat, ihm am nächsten kommen «Bezauberte Lichtung» und das von der Liverpooler Galerie angekaufte Bild «Eva und die Stimmen».

Die Figuren auf diesen Bildern sind meist in halber Lebensgrösse, während die umfangreiche Komposition «Die Musen beim Nahen Apoll's» sich in lebensgrossen Formen bewegt. Schon oft ist dieses Thema von Künstlern aller Zeiten behandelt worden, wohl weil es so unendlicher Variationen fähig ist und im Allgemeinen das Hereinragen des Göttlichen, Schönen, Hellen, des Lichtes in unsere irdische Welt darstellt. Wer der *Lucifer* ist, ob er nur als Genius oder als Apollo oder Prometheus gedacht ist, und ob Diejenigen, welchen er die Erleuchtung des Schönen bringt, mitdargestellt sind, oder als Beschauer des Bildes gedacht sind, oder ob etwa symbolisirend gleich durch die verehrlichen neun Musen *in persona* angedeutet wird, welche Kunstblüthen unter der Wirkung des göttlichen Lichtes erblühen, — dies alles sind Variationen, die je nach Zeitströmung und individueller Begabung verschieden ausfallen.



Robert Fowler. Die schüchterne Nymphe.

Die weitaus herrlichste der modernen Behandlungen dieses Gedankens bietet zweifellos das riesige Wandbild, welches Puvis de Chavannes für die Bibliothek in Boston ausgeführt hat: «*Les muses inspiratrices acclament le Génie messager de lumière*».

Die Amerikaner waren kluge Leute, als sie den siebzigjährigen Puvis de Chavannes dazu vermochten, ihnen einige seiner letzten und fruchtbarsten Lebensjahre zu widmen. Wenn die übrigen Kompositionen das halten, was dieses erste der neun für Boston bestellten Wandbilder verspricht, so wird man später dorthin pilgern müssen, um die ausgereiftesten Werke von Puvis de Chavannes zu sehen. Gegenüber dieser wundervollen Schöpfung des grossen französischen Meisters kann von einem Vergleich mit dem Bilde Fowler's nicht gut die Rede sein, doch ist die vollständige Verschiedenheit der Auffassung und Behandlung des ganz gleichen Gedankens immerhin sehr interessant.

Entzückend in feinem grünem Farbreiz ist Fowler's «Auf grünem Meeresgrund», dem die Reproduktion leider nicht ganz gerecht werden konnte, weil sie zur Entdeckung einer gewissen nicht allen Bildern des Künstlers



Robert Fowler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ariel.

Reproduced by permission from the original painting in the possession of the Liverpool Corporation.

eigenen und oben schon angedeuteten Unsicherheit des Formgefühls und der Zeichnung zu sehr einladet. Beim Original vergisst man neben der reizvoll vollendeten Farberscheinung gerne, ein einzelnes Glied, einen Fussansatz oder die Verhältnisse der Glieder zu einander allzu kritisch zu untersuchen.

Tiefblauviolett ist der Gesammtton des Bildes «Frühlingsdämmerung», dessen feine dunkle Wirkung sich vielleicht durch musikalische Tonreihen ausdrücken liesse.

Wer Klinger's grandiose Brahmsphantasien gesehen hat und die herrlichen Visionen, von denen Klinger beim Hören Brahms'scher Musik überfallen worden ist, vergeblich zu den Tönen in Beziehung zu setzen versucht hat, wird es für unmöglich halten, die Wirkung bestimmter Tonstücke illustriren zu wollen. Eher lassen sich Töne zu Bildern finden, als Illustrationen zu Melodien ersinnen.

Fowler machte einmal den Versuch, eine kleine musikalische Phrase aus Schumann's Phantasie malerisch darstellen zu wollen. Das sonderbar übertriebene Bild verfehlte seinen Zweck vollständig; dagegen kann man wohl mit Recht die Wirkung einzelner seiner Bilder allgemein symbolisirend eine musikalische nennen.



Robert Fowler. Studienkopf.

* * *

Moderne Kunst ist in sich fast überstürzender Entwickelung begriffen, und stets wechselnd ist das Feldgeschrei ihrer Führer. Heute ultramodern und vielleicht morgen schon veraltet ist der Maler, der sich einer neuen Theorie, einer neuen Mode bedingungslos überliefert, denn nichts wird so schnell altmodisch, wie das Neue. Wenn wir die Summe der vielfachen Anregungen ziehen, die seit einem Jahrzehnt auf die deutschen Künstler eindringen, und ohne Vorurtheil unsere Ausstellungen einer Würdigung unterziehen, erkennen wir leichter die allgemeine Richtungslinie der gegenwärtigen Kunstrevolution, die noch in voller Entwicklung begriffen ist und einen Ruhepunkt nicht absehen lässt.

Marksteine auf dem Wege bilden Anregungen, die zuerst von den Spaniern und den grossen Franzosen ausgingen, dann von den Holländern, Schotten, Skandinaviern und *last not least* von den Engländern.

Richard Muther in seinen Kritiken und später in seinem vortrefflichen Werke über moderne Malerei, und v. Perfall in den Kunstberichten der Kölnischen Zeitung, waren wohl die Ersten, welche die Entwicklung des heutigen nervösen romantisch-phantastischen Mysticismus vorhersagten und definirten schon zu einer Zeit, als in den tonangebenden Ateliers noch der nüchternste Realismus als alleinseligmachend gepriesen wurde. An Stelle der früheren Schlagworte «geschickt, wahr, gut beobachtet, fein empfunden» ist heute ein undefinirbares Wort getreten, mit welchem leicht ein heilloser Missbrauch getrieben werden kann, das kleine Wörtchen «echt künstlerisch». Dem Wissenden sagt es Alles, dem Unverständigen Nichts. Es bezeichnet die Richtungslinie unserer ganzen Kunstbewegung und wird deshalb angefeindet von allen Denen, deren Flammen unter gestürzten Altären mühsam weiterglimmen.

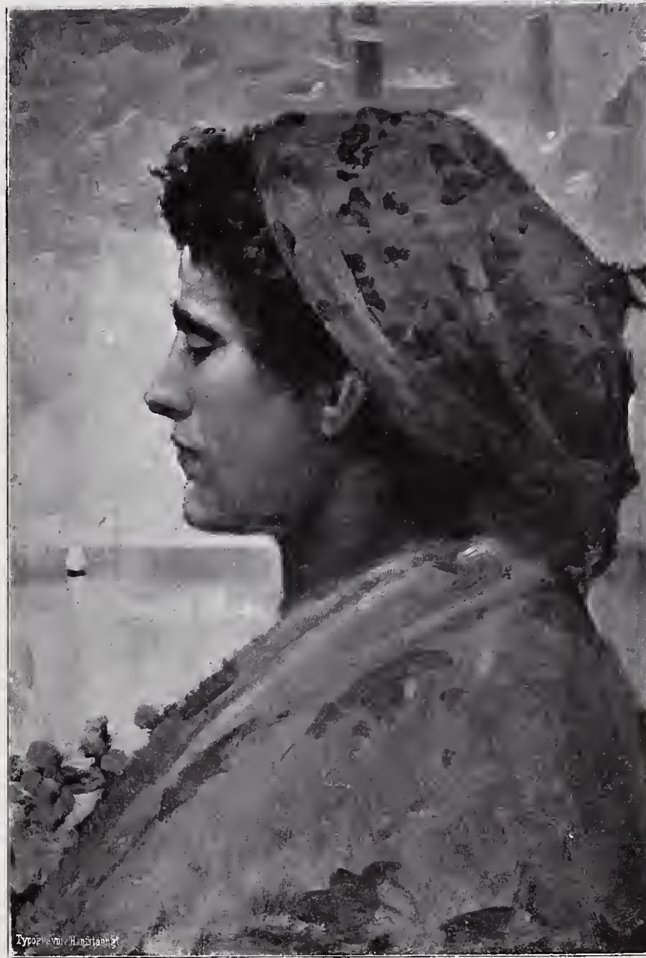
Es ist künstlerisch, wenn Robert Fowler die ewigen Formeln, Typen und Ideen der Antike mit modernem Stimmungsmysticismus in Farbe und Technik verbindet. Warum? Weil seine Bilder den Beweis nicht

schuldig bleiben, der sich mit Worten niemals führen lässt. Mag man in seinen Figuren modern empfindende Engländerinnen, in seinen Landschaften die klassischen Linien von Nord-Wales wiederfinden und den magischen Reiz seiner Farbphantasie auf japanische Künstler zurückführen können, es geht im Ganzen durch seine Bilder ein echt künstlerischer Zug, in ihnen drückt sich eine vornehme Phantasie mit den verfeinerten Mitteln modernster Errungenschaften aus, und deutlich tragen sie in jedem Zuge den Stempel der letzten Dekade unseres Jahrhunderts.

Der japanische Künstler bedient sich bei seinen Werken nicht deshalb eines gewissen Schema's der menschlichen Figur, weil er den natürlichen Menschen nicht photographisch richtiger nachbilden kann, sondern weil er nur ein Schema braucht für die wundervollen Farbharmonien, in denen seine Empfindung schwelgt. Warum soll ein europäischer Künstler sich nicht auch gelegentlich conventioneller Formen bedienen, um sich desto intensiver der Lösung ästhetischer Farbprobleme hingeben zu können, wenn diese sein ganzes Künstlertemperament interessiren? Wenn der ermüdete Realist zu der Erkenntniss kommt, dass Bastien Lepage und Stanhope Forbes in der letzten Konsequenz Portraitisten sind, wird er vielleicht in der romantischen Traumwelt anderer Künstler neuen Reiz finden und sich ihm willig überlassen. In der modernen Kunst ist vollständig Raum sowohl für den Cynismus eines Degas, der durch die unfehlbare Wahrheit seiner künstlerischen Beobachtung uns für die Darstellung absynthtrinkender Ballettänzerinnen und badender Waschweiber interessiren kann — wie für einen trostsuchenden Pessimismus, der sich aus der Gegenwart flüchtet in seine Traumwelt, um neuen Farbstimmungen und nie



Robert Fowler. Philomele.



Robert Fowler. Studienkopf.

veraltenden poetischen Seelenstimmungen nachzuträumen. Der Eine ist des Anderen Gegengewicht und in beider Wollen zeigen sich die Kräfte, welche die moderne Kunst vor Versumpfung bewahren.

Wenn man mit Recht die höchste Aufgabe aller Kunst darin findet, sinnlich wahrnehmbare Werke zu schaffen, welche den ewigen Idealen des Menschengeschlechts, dem Schönheits-, Sittlichkeits- und Wahrheitsideal, in gleicher Weise entsprechen, so müsste der moderne Künstler gegenüber der Antike kraftlos erlahmen. Er thut es nicht, sondern strebt guten Muthes weiter und singt auf dem reichen, vielverästelten Baume moderner Kunst sein Lied fröhlich hinaus in die schöne Gotteswelt, in dem Bewusstsein: «*In magnis voluisse sat est*». Je höher das Ziel, um so schöner der Weg.



Der Teufel im Atelier.

von

MAX HAUSHOFER.



«Morgen lass' ich Sie auspfänden!»

Mit diesen Worten war er gegangen, der brutale Mensch, der Ateliervermiether, und hatte seinen Miethsmann in einem Zustand denkbarster Verzweiflung zurückgelassen.

Herbert Widergang war noch niemals gepfändet worden. Er hatte von dieser Sache nur einen sehr dunklen, aber sehr unangenehmen Begriff. Er wusste, dass dabei gesiegelt würde; aber was und wo versiegelt würde, war ihm unklar. Indessen, als er so auf seinem alten Divan sass und melancholisch mit einer Spiralfeder spielte, welche durch den verschlissenen Ueberzug des Möbels stach, glitt sein Blick an den Wänden des Ateliers umher, über alle die Studien hinweg, die da angenagelt waren. Und mitten in jeder Studie sah sein umflorter Blick schon ein Siegel des Gerichtsvollziehers sitzen, wie eine hässliche infernalische Sonne.

Der arme Mensch! Es waren — er fühlte es mit Scham und Verzweiflung — es waren wirkliche Thränen, die ihm in den Augen brannten und seinen Blick trübten, dass er die Siegel des Gerichtsvollziehers zu sehen meinte. Es gibt Menschen, welche sich an den Anblick dieser Siegel gewöhnt haben, dieselben sogar als einen besonderen Zimmerschmuck betrachten. Widergang gehörte nicht zu diesen Menschen. Und während seine linke Hand fortwährend an der Spiralfeder des Divans zupfte, dass dieselbe einen leisen stählernen Klang gab, fielen aus seinen Augen zwei heisse Tropfen auf den Boden seines Ateliers.

Künstlerelend! Dass es das gäbe, hatte er wohl gewusst. Aber wie es sich empfindet: heut' empfand er es zum erstenmale voll und ganz.

Er konnte sein Atelier nicht mehr bezahlen und der Eigenthümer des Ateliers, Florian Mader, ein reichgewordener Maurerpolier, hatte ihm mit der Pfändung gedroht. Es war wirklich so und nicht anders. Wäre Herbert einer von jenen leichtsinnigen Menschen gewesen, denen das Gepfändetwerden so gewöhnlich ist,



Robert Fowler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Frühlingsdämmerung.

wie das Gegrüsstwerden! Aber er war ein Gemüthsmensch und war stolz auf eine blanke Ehre, die er sich bisher in allen Widerwärtigkeiten des Daseins bewahrt hatte. Und nun gepfändet werden!

Ein Markstück und einige Nickelmünzen nannte er noch sein eigen. Er fühlte dieselben in seiner Westentasche. Und hatte er sonst nichts? Was war dann sein Talent, seine Hoffnungen, seine feurige Begeisterung für die grosse, die leuchtende, die göttliche Kunst?

Seine Finger glitten von der Spiralfeder, mit welcher sie noch immer gespielt hatten, über den wellenförmigen Rücken des Divans hin und ergriffen mechanisch einen Gegenstand, der da lag. Es war ein Buch, ein kleines, völlig zerlesenes Buch: der Faust in der wohlfeilen Reclam-Ausgabe.

Widergang kannte das Buch fast auswendig. Er hatte es bis heute heiss geliebt. Jetzt stiess er es verächtlich zur Seite. Possen! dachte er. Meine Seele wäre für den Teufel eine eben so gute Acquisition, wie die des Doctor Faust; und ich gäbe sie ihm auch, wenn er mir heute hälfe; wenn er mir aus dieser Geldnoth hälfe, die mir das Herz bedrückt und die Phantasie erstickt! O Du, der Du in den Tiefen der Verdammniss loderst und flammende Seelen brauchst, um Deine Hölle damit zu heizen — kannst Du denn keine Künstlerseele brauchen? Eine Künstlerseele, voll von feuriger Begeisterung, von schimmernden Entwürfen? Nimm sie! Sie ist Dein, wenn Du ihr nur das jämmerliche kleine Elend des Alltagslebens fernhalten willst!

Dieser unheilige Gedanke fuhr durch den Kopf des armen Malers. Und seine Lippen murmelten: «Nimm sie! Nimm sie!»

In den letzten Strahlen der Abendsonne flammten die Studien an den Wänden. Die Thüre flog auf und ein Mann trat ein. Ein Mann von mittlerer Grösse, in einem graukarrirten Anzuge, einen hohen glänzenden Hut auf dem Kopfe. Der Mann hatte einen übermässig langen Hals; aus einem tadellosen Hemdkragen schaute ein kleiner eckiger Kopf hervor mit einem röthlichgrauen, stellenweise in's Grünliche spielenden Bocksbarte und intelligent funkelnden Augen.

«Mr. Widergang?» sagte der Fremde mit krähender Stimme. Herbert sprang vom Sopha empor.

«Zu dienen!»

«Mein Name ist Devilshead! Tom Devilshead, Kunsthändler aus Boston, Massachusetts!» fuhr der Fremde in gebrochenem Englisch-Deutsch fort. «Ich muss sehen, was Sie hier haben! Sie sind mir empfohlen von — von — Name thut nichts zur Sache».

Mr. Devilshead setzte bedächtig eine Brille auf und trat an die Wand heran, um die daselbst angenagelten Skizzen zu besichtigen. Es hingen da eine Anzahl von schönen Naturstudien; dazwischen allerlei baroke phantastische Entwürfe. Die Naturstudien, Landschaften, Interieurs und Akte, liessen den Amerikaner kalt; dagegen verweilte er mit sichtlichem Vergnügen bei den Entwürfen.

Einer derselben wies eine Fledermaus mit einem Menschenantlitz auf, welche in der Dämmerung über Spitzdächern hinschwebte. Ein Menschenantlitz mit einem dräuenden satanischen Ausdrucke.

«Wie nennt man dieses Vogel in Deutsch?» frug Mr. Devilshead voll Interesse.

«Fledermaus, mein Herr!» erklärte Herbert.

«Ah — Flittermouse!» meinte Devilshead. «Das Flittermouse ist sympathisch zu mir. Wollen Sie mir geben das Flittermouse für zweihundert Mark?»

Herbert hätte am liebsten einen Freudensprung gemacht. Aber er wusste — freilich nur vom Hörensagen —, dass man Kunsthändlern gegenüber reservirt sein müsse. Darum sagte er zögernd: «Der Preis würde mir zusagen. Ich hätte nur gerne das Köpfchen noch feiner durchgearbeitet. Die Fledermaus soll ja das böse Gewissen darstellen; das Drohende im Gesichtsausdruck hätte noch schärfer herauskommen sollen.»

«Das böse Gewissen ist deutlich zu sehen; ich kenne ihm!» sagte der Kunsthändler mit sardonischem Lächeln. «Ich werde das Fledermaus nehmen, wie es ist!»

Dann überging er mit geringschätzigem Blicke einige feine Naturstudien. «Das Natur ist commun!» knurrte er dabei. Seine Blicke blieben wieder auf einem grösseren Entwurfe haften. Derselbe stellte ein auf einem reichen seidenen Bette schlafendes nacktes Weib dar. Das Bett schien aber nur bei einem ganz oberflächlichen Blicke in einem dunklen Schlafzimmer zu stehen, bei näherer Betrachtung sah man oder man bildete sich ein zu sehen, dass es auf einem dunklen Meere schwamm und von einem riesigen Haifisch verfolgt ward, dessen Augen mit einem teuflischen Behagen nach seinem Opfer schauten.

Die dünnen Lippen des Amerikaners schmunzelten vergnüglich beim Anblick der Skizze. Er trat vor und zurück, besah den Entwurf mit und ohne Kneifer. Dann

breitete er seine hageren Arme klafterweit aus und fragte: «Können Sie das malen — so lang?»

Herbert nickte.

«Ich will zahlen tausend Mark, wenn ich erhalte das Malerei in vier Wochen!» fuhr der Kunsthändler fort. Und als Herbert einen Augenblick zögerte, sagte der Amerikaner schnell: «Eintausendfünfhundert!»

Dem armen Maler schwindelte. «Ja, ja! Sie sollen es haben!»

Mr. Devilshead kaufte dann noch zwei kleine fertige Skizzen: einen scheusslichen Dämon, der eben im Begriff ist, am Rande eines Abgrunds eine Eisenbahnschiene loszureissen, während im Hintergrunde der Zug bereits heranrollt, und zwei Ratten, welche in einem schmutzigen Winkel um eine defecte Puppe streiten, die sie mit den Zähnen hin und her zerren. Er legte noch weitere hundertfünfzig Mark auf den Tisch.

«Also Sie werden malen das Haifisch im Schlafzimmer?»

«Wohl, mein Herr!»

«Und Sie werden malen noch mehr für mich? Ein Jahr lang?»

«Gerne, mein Herr!»

«Selbst wenn Sie sich in die ewige Verdammniss hineinmalen?»

Die Augen des Amerikaners waren bei diesen Worten funkelnd auf Herbert gerichtet. Der Künstler fühlte sich hypnotisirt. War das ein amerikanischer Witz oder grausiger infernalischer Ernst? Was galt's ihm? Auf der einen Seite der Gerichtsvollzieher, auf der andern der Amerikaner mit seinen Goldstücken — Herbert hatte keine Wahl mehr. Er reichte dem Amerikaner die Hand hin.

Mr. Devilshead presste dieselbe mit seinen dürren Fingern. Sein sardonisches Lächeln ward milder. Er nahm ein feines Juchtenetui aus der Tasche und bot dem Maler eine vergoldete Cigarre an.

«Ich will kommen wieder in einiges Tag und sehen, was macht mein Bild. Schicken Sie dieses, was ich habe gekauft, in Hôtel Vier Jahreszeiten! Good bye!»

Mit diesen Worten empfahl sich der Amerikaner.

Herbert geleitete ihn bis zur Treppe. Dann ging er in sein Atelier zurück, warf sich auf den Divan mit den hervorstechenden Federn und seufzte tief.

«Selbst wenn Sie sich in die ewige Verdammniss hineinmalen!» Diese seltsamen Worte des seltsamen



Gastes klangen in seiner Seele nach, bald spöttisch kichernd, bald mit unheimlichem Posaunengroll. Herbert war in supernaturalistischen Dingen ein Kindergemüth geblieben. Er hatte sich niemals bemüht, philosophisch darüber nachzudenken, ob es einen Teufel geben könne oder nicht. Nun er praktisch vor diese Frage gestellt war, wusste er ihr absolut nicht beizukommen. Was hätte der arme Mensch jetzt für eine gründliche philosophische Bildung gegeben!

Aber auf dem Tische neben seinen Pinseln und Oelfarben lag das Handgeld, das ihm der verdächtige Amerikaner gegeben. Er war ihm verfallen.

Ah — lächerlich! Ein amerikanischer Kunsthändler, weiter nichts! Wie kann man sich so in's Bockshorn jagen lassen!

Herbert sprang auf, liess das Geld des Amerikaners in seine Börse gleiten, stülpte seinen Hut auf den Kopf und rannte in den Sonnenschein hinaus. Er ward riesig vergnügt; leise pfeifend ging er bald unter den grünen Bäumen eines Parks dem melodischen Rauschen eines Wasserfalles nach.

Bei diesem Wasserfalle waren ein paar Bänke — Herbert's Lieblingsplätze. Auf einer der Bänke sassen

zwei alte zeitunglesende Herren; auf der anderen ein Kindermädchen mit zwei Kindern. Aber drüben — ja, da war noch eine Bank, auf welcher nur eine junge Dame sass. Da war noch Platz für Herbert. Er ging zu der Bank, grüsste bescheiden und setzte sich hin.

Aber in dem Moment, als er sich niederliess, erschrack er. Das war ja — wahrhaftig — das war jenes elegante graziöse Wesen, das ihn nun seit zwei Tagen umgaukelt und seinen Verstand gefangen genommen hatte! Vorgestern hatte er sie in der Bildergalerie belehrt, dass ein gewisses Bild kein Rubens, sondern ein Vandyk sei und gestern hatte er sie wieder in der Pferdebahn getroffen. Da hatte sie nur ein Zwanzigmarkstück besessen, welches ihr der Conducteur nicht wechseln konnte; hernach hatte sie mit einer Zwanzigpfennigmarke bezahlen wollen; der Conducteur aber hatte ihr erklärt, mit solchem Papiergeld könne er sich nicht befassen; er schreibe blos Briefe, die zehn Pfennige kosteten.



« Dann muss ich aussteigen? » hatte sie mit einem Ausdruck süsser Verlegenheit gesagt. Herbert aber hatte ihr mit einem hochherzigen Entschlusse die Zwanzigpfennigmarke abgekauft, obwohl es ihm eigentlich ziemlich schwer fiel. Dafür hatte er, als sie hernach ausstieg, einen Dankesblick erhalten, der seit vierundzwanzig Stunden sein ganzes Gemüth umgestülpt hatte.

Und nun sass sie hier, auf einsamer Bank am Wasserfalle! Und sie hatte sogar ein kleines graues Buch auf dem Schoosse, in welches sie den Wasserfall zeichnete. Ein bischen miserabel sah es aus, was sie da hinkritzelte, das musste sich Herbert bei einem flüchtigen Blicke in das Buch sagen. Aber was machte das aus. War sie doch selbst dafür um so reizender. Jede Linie dieses Gesichts hätte Herbert in sich einsaugen mögen!

« Bitte, wischen Sie nicht so an den Felsen herum! » wagte er zu sagen. « Die werden sonst zu russig! »

Ein schalkhafter Blick aus den Rehaugen der jungen Dame traf ihn. « Meinen Sie? » sagte sie in einem vollendet reinen Deutsch. « Sind Sie überhaupt Maler? »

« Zu dienen, mein Fräulein! »

« Dann wird Ihnen freilich meine Sache ganz abscheulich vorkommen. Aber ich zeichne nach der Natur auch erst seit vierzehn Tagen! »

« Dafür ist es ja ganz vortrefflich! Aber warum photographiren Sie nicht lieber? »

« Meinen Sie, mein Zeichnen ist so hoffnungslos? »

« Das nicht. Aber für den Dilettanten ist Photographiren dankbarer ».

« Ich habe auch schon darangedacht. Pa muss mir wirklich eine Camera kaufen. Dann muss ich's aber erst lernen ».

« Ich will es Ihnen lehren! »

Ein silbernes Lachen klang von den Lippen der jungen Dame. « Sie? Wer sind Sie denn? »

Herbert präsentirte seine Karte.

« Sie sind wirklich Maler? Pa ist Kunsthändler — soll ich Sie ihm empfehlen? »

Herbert erschrack. Eine gewisse Aehnlichkeit frappirte ihn, eine Aehnlichkeit des liebreizenden Gesichts mit dem raffinirten Kopfe des Kunsthändlers, der ihm heute seine Bilder abgekauft hatte. Es war nur ein einziger spitzbübischer Zug, den diese beiden Gesichter gemein hatten; aber der war frappant.

« Ich glaube, ich bin Ihrem Pa schon empfohlen! » antwortete Herbert. « Sind Sie nicht Miss Devilshead? »

« O nein, mein Herr! Hier ist mein Name! »

Damit zog sie ihre Geldbörse, nahm eine Karte heraus und legte dieselbe zwischen Herbert und sich auf die Bank. Herbert las: Irene Pietersen.

Ein Stein fiel von seinem Herzen. Dieses liebenswerthe Geschöpf war also nicht die Tochter jenes Dämons, dem er seine Seele um baares Geld verkauft hatte. Gott sei Dank! dachte er.

Dann fuhr er fort, vom Photographiren zu reden und schaute Irene dabei an, als wolle er sie mit den Augen photographiren. Und sie machte auch gerade solch' ein freundliches Gesicht dazu, wie es die Photographen immer haben wollen. Schliesslich kamen Beide überein, sich am nächsten Tage um vier Uhr Nachmittags wieder auf derselben Bank zu treffen. Dann wollte Irene einen Apparat mitbringen und das Photographiren lernen; zum Fertigstellen der aufgenommenen Bilder wollten sie eine Dunkelkammer benützen, die ein bekanntes Geschäft für Amateurs zur Verfügung hatte.

So sprachen sie, scheinbar recht vernünftig. Aber die Vernunft von Herbert Widergang war bereits auf allen Vieren entflohen, ventre a terre. Und nicht mehr einzuholen, wie das meistens der Fall ist, wenn sie einmal durchgegangen ist.

Aber während Herbert mit Miss Irene im Park spazieren ging und photographirte und sich dabei von Tag zu Tag tiefer in sie verliebte, war er nicht müssig. Er malte fleissig an dem Bilde für Mr. Devilshead. Und als der Kunsthändler nach fünf Tagen in's Atelier kam, war das Bild schon merkwürdig weit vorgeschritten. Dem Künstler war's oft, als lenkte eine unsichtbare Macht seine Finger auf dem Pinsel über die Bildfläche hin, als gewännen seine Farben einen feurigen Glanz, den sie sonst nicht besassen. Bei ruhiger vernünftiger Ueberlegung sagte Herbert sich, das sei eine Einbildung, eine Zwangsvorstellung, unter deren Bann er litte. Aber seltsam — je weiter seine Arbeit voranschritt, um so seltener wurden diese Stunden ruhiger Ueberlegung. Herbert arbeitete sich in einen fieberhaften Zustand hinein. In seinem Atelier wehte dämonische Luft — und doch trieb's ihn immer wieder in dies Atelier und an die Arbeit.

«Famos!» sagten seine Freunde. «Du bist ein ganzer Kerl!»

Er selbst aber ward in seiner Seele düsterer und verstimmter, je mehr er sich sagen musste, dass das Bild wirklich gut würde. Und er hatte auch Grund zur Verstimmung. Denn Mr. Devilshead brachte mit jedem Besuche mehr Charakterzüge einer wirklichen Teufelsnatur zum Vorschein. Der arme Herbert spähte manchmal angstvoll nach der hohen Stirn des Amerikaners, ob er nicht allmählich die Ansätze zu hervorwachsenden Hörnchen bemerken könnte. Aber noch sah er nichts.

Wilder Galgenhumor und schwarze Verzweiflung begannen um das Gemüth des armen Malers einen seltsamen Kampf zu kämpfen. Nur Nachmittags, wenn er sich bereit machte, in den Park hinunter zu gehen, um mit Irene zusammenzutreffen, ward es lichter in seiner Seele. Ja — Irene! Das war der strahlende Engel, der ihm im Gegensatze zu dem amerikanischen Dämon erschienen war! Aber konnte, durfte er von diesem irdischen Engel etwas hoffen?

An einem wundervollen Juni-Abend war's, als er mit Irene, statt zu photographiren, einen hochpoetischen Spaziergang durch die Auen am Strome gemacht hatte. Nun sassen sie auf einer Bank am Stromufer; in weiter Ferne schimmerte das Gebirg, über welches Abendwolken hinflogen. Der photographische Apparat stand zwischen Irene und Herbert; sie hatten Beide die Hand darauf gelegt und Herbert's Fingerspitzen spielten mit denen von Irene.

Plötzlich sagte Herbert: «Irene, ich kann nicht mehr ohne Sie leben!»

«Das dachte ich mir schon seit einigen Tagen!» antwortete Irene mit reizendem Lächeln.

«Ja — aber wohin soll das führen?»

«Auch diese Frage habe ich mir schon vorgelegt!»

«Und sind Sie zu einer Antwort gekommen?»

«Nein, mein Herr!»

«Warum nicht?»

«Weil ich mir gerade, als ich diese Frage beantworten sollte, ein Paar Stiefelchen kaufen musste. Sehen Sie, diese da!»

Und Miss Irene liess eine süsse kleine, in gelbes Leder gekleidete Fussspitze unter dem Saume des Kleides hervorgucken.

«Und da musste ich doch zusehen und achtgeben, dass ich Stiefel bekam, die mich nicht drückten!» fuhr sie fort. «Ein Stiefel, welcher den Menschen drückt, ist nämlich viel schlimmer, als ein böses Gewissen!»

Herbert schauderte zusammen; denn er dachte an die ewige Verdammniss, die mit ausgebreiteten Drachenfittichen auf seiner Staffelei sass, während er malte.

Er stöhnte.

«Drückt Sie ein Stiefel?» fragte Irene theilnehmend.

«Nein — mein Gewissen!»



Robert Fowler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Nachklänge der Musik.

Original im Besitze des Herrn Ernst Seeger in Berlin.



«Gehören Sie etwa in's Zuchthaus?»

Ein vorwurfsvoller trauriger Blick aus Herbert's Augen war die Antwort auf diese frivole Frage. «Nein» — sagte der Arme — «was ich gethan habe, das wird von keinem irdischen Richter bestraft!»

«Wollen Sie mir beichten, was Sie gethan haben?» fragte Irene mit warmem Tone. Und ihre Augen schauten bittend in die seinen.

Diesem Blicke konnte Herbert nicht widerstehen. Er begann zu beichten, wie er seine Seele an einen dämonischen Kunsthändler, Mr. Devilshead verkauft habe, und wie ihm diese Sache nun mehr und mehr zu Herzen gehe, je theurer ihm Irene geworden sei.

Irene hörte höchst aufmerksam zu.

«Nun wissen Sie Alles, Irene!» schloss der Maler. «Sie wissen auch, dass ich Sie unsäglich liebe. Könnten Sie einen Menschen lieben, der sich in die ewige Verdammniss hineinmalt?»

«Wenn er sich nicht zu tief hineinmalt, schon!» sagte Irene ernsthaft. «Wissen Sie — jedes Ding hat zwei Seiten, und wie ich glaube, die ewige Verdammniss hat auch zwei Seiten. Auf der einen Seite kommt man hinein und auf der anderen heraus. Aber wenn Ihnen die Sache mit dem Mr. Devilshead Sorge macht, muss sie geändert werden. Ich kenne den Mann; es ist ein Concurrent von Pa und kann böse Sachen machen. Ich glaube nicht, dass er wirklich mit der ewigen Verdammniss zu schaffen hat. Wenn es indessen so sein sollte, muss er Sie freigeben. Er muss!»

Und sie stampfte energisch mit dem gelben Stiefelchen auf den Boden.

«Wenn er Sie aber nicht freigibt», fuhr sie fort, «dann, Sie lieber Mensch, will ich die ewige Verdammniss mit Ihnen theilen. Nur muss ich das kleinere Stück davon bekommen!»

Herbert sprang auf, trat hinter die Bank, nahm das Köpfchen von Irene zwischen seine beiden Hände, hielt es fest und drückte einen langen Kuss auf die feinen Lippen der jungen Dame.

War dieses das kleinere Stück? dachte Irene. Dann möchte ich das grössere kennen! Aber sie verlieh diesem Gedanken keine Worte, sondern sagte im Gegentheil: «Herbert, Sie sind unartig. Das darf nicht mehr geschehen. Lassen Sie uns lieber ernsthaft reden. Mr. Devilshead muss Sie freigeben, natürlich erst dann, wenn er Ihnen Ihr Bild bezahlt hat. Geben Sie mir Gelegenheit, ihn bei Ihnen im Atelier zu treffen — Sie sollen sehen, wie eine smarte amerikanische Lady mit dem Teufel fertig wird!»

«Sie sollen den Mann sehen, liebe süsse Miss Irene!» sagte Herbert in's Ohr von Irene; und hernach küsste er dieses reizende, kleine, rosenfarbene Ohr.

«Wollen Sie mir mein Trommelfell ruiniren, Sie böser Mensch?» zürnte Irene.

«Ach — wie könnte ich etwas von Dir ruiniren wollen, Du Süsseste, Einzige!»

«Nun sagt er schon Du zu mir — ohne dass ich ihn dazu eingeladen habe! Höchst merkwürdig! Aber ich werde nicht eher zu ihm Du sagen, ehe ich ihn nicht aus der ewigen Verdammniss gerettet habe! Und nun» — sie sah auf ihre Uhr — «nun ist es hohe Zeit nach Hause zu gehen. Wollen Sie den Kasten wieder tragen, Mr. Widergang?»

Herbert nahm den photographischen Apparat. Was hätte er nicht Alles getragen für dieses liebreizende Wesen! Und doch benahm sie sich ihm gegenüber wie ein Kobold. Sie hatte ihm noch nicht einmal gesagt, wo sie wohnte, sondern sich stets bei einem Pferdebahnwagen von ihm getrennt, war auf den Pferdebahnwagen hinaufgesprungen, hatte ihm noch freundlich zugenickt und war dann verschwunden. Wirklich wie ein Kobold — nein, wie eine Fee.

Und so that sie auch heute wieder. Zuvor hatten sie verabredet, Herbert solle den Amerikaner durch ein Briefchen auf morgen um zwölf Uhr in sein Atelier bitten.

Durch ein Briefchen. Herbert aber, nachdem er Irene mit ihrem Pferdebahnwagen hatte verschwinden sehen, dachte: Wozu ein Briefchen? Ich gehe gleich selbst hin!

Langsam schlenderte er nach dem Hôtel Vier Jahreszeiten. Der Portier, den er nach Mr. Devilshead fragte, wies ihn nach dem dritten Stockwerk.

Herbert stieg die teppichbelegte Treppe empor und suchte mit den Augen nach Devilshead's Zimmernummer. Aber ehe er sie fand, geschah etwas Erstaunliches.

Auf einer Thüre sah Herbert eine Visitkarte mit der Aufschrift: Irene Pietersen.

Und der Schlüssel dieser Thüre stak im Schlüsselloch.

Niemand wird es dem armen Maler verdenken, wenn er das zwar nicht Gescheideste, aber in diesem Falle Nächstliegende that und an die Thüre klopfte. Ein gedämpftes Herein erscholl; Herbert trat ein.

Aber was war das, was da in greifbarer Furchtbarkeit auf ihn zutrat?

Himmel und Hölle!

Eine Weibesgestalt, um einen halben Kopf grösser, als Herbert, dürr und knochig wie ein Skelet, und mit einem Gesichte — oh, niemals vergass Herbert dieses Gesicht mit seiner röthlichen Riesennase, mit dem ausgeprägten Knebelbart und den durchbohrenden Augen!

«Pardon!» sagte Herbert. Ich suchte Miss Irene Pietersen».

«Miss Irene Pietersen bin ich! Was wollen Sie?» sagte die Riesengestalt. Und zu seinem Entsetzen sah Herbert, wie die Riesengestalt mit ihrer Knochenhand in gemessener Bewegung einen goldenen Kneifer auf die Riesennase setzte, dann von einem eleganten Schreibtisch einen eben so eleganten Revolver nahm und die Mündung desselben schnurgerade auf die Brust des Besuchers richtete.

«Entschuldigen Sie, meine Dame!» sagte Herbert. «Es scheint hier ein Irrthum vorzuliegen und ich empfehle mich!»

Mit diesen Worten trat er seinen Rückzug an, welcher nicht weiter behelligt ward. Die Lust, Herrn Devilshead zu suchen, war ihm aber vergangen; im Lesezimmer des Hôtels schrieb er ihm eine Karte, in welcher er ihn auf den nächsten Tag um zwölf Uhr in's Atelier bat.



In feuriger Ungeduld malte Herbert am nächsten Morgen darauf los. Es war ihm gelungen, eine gute Photographie eines ächten westindischen Haifisches zu erhalten; auch hatte er auf dem Fischmarkte den bösen Blick eines achtzigpfündigen Wallers studiert — nach diesen Vorbildern schuf er seinen Haifisch. Er war höchst zufrieden mit dem gespenstigen Ungethüm. Noch nie war es ihm so flott von der Hand gegangen. Und doch konnte er sich eines höchst unheimlichen Gefühls nicht erwehren, wenn er an Mr. Devilshead zu denken anfing.

Es war dreiviertel auf zwölf geworden; da pochte Jemand an die Thüre des Ateliers. Herbert öffnete — und prallte sechs Schritte zurück, bis er auf den Divan mit den herausstechenden Sprungfedern stiess.

Denn in der Thüre erschien die Dame, oder vielmehr jenes ungeheuerliche Knochengerüst, welches ihn gestern mit dem Revolver bedräut hatte.

Entsetzt schaute Herbert in das Gesicht mit der Riesennase und dem stark ausgeprägten Bartanflug. Aber nun vernahm er ein silbernes Lachen — hinter der Riesin schwebte eine schlanke Gestalt in das Atelier — seine Irene.

«Meine Tante — Miss Irene Pietersen!» sagte Irene, indem sie dem Maler das Händchen bot.

«Ich dachte, Du — Sie wären Irene Pietersen!» stammelte Herbert.

«Ein Mann soll nichts denken, ausser was richtig ist», sagte Irene.

«Ja — aber» — Herbert wollte eben die Visitkarte aus seiner Börse hervorsuchen, die ihm Irene gegeben hatte, die Karte mit dem Namen Irene Pietersen. Aber er fand sie nicht. Indessen war Miss Pietersen vor die Staffelei getreten und hatte ein einziges Wort gesagt:

«Shoking!»

«Liebe Tante, das ist nicht Dein Fach! Aeussere Dich lieber gar nicht!» mahnte Irene.

Die grimmige Revolverträgerin schien plötzlich ein-



Robert Fowler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Bezauberte Lichtung.

Original im Besitze des Herrn Ernst Seeger in Berlin

geschüchtert zu sein. Ihr Auge glitt an den Wänden entlang über die Skizzen und Studien hin, und als ihr Blick fast an jeder Wand irgend etwas entdeckte, das entweder gar nicht oder kaum bekleidet war, wischte sie sich beängstigt die Stirne mit ihrem Taschentuche und stöhnte:

«Ah — hier ist Sodom und Gomorrha!»

«Es sind ja blos Bilder, Tante!»

Miss Pietersen warf einen entsetzten Blick auf ihre Nichte. Diese aber drängte die würdige Dame sanft nach dem Divan und nöthigte sie zum Sitzen.

«Oh — dieses Divan hat Stacheln!» bemerkte Miss Pietersen.

«Ich bitte tausendmal um Entschuldigung!» bat Herbert. «Wenn Sie vielleicht etwas weiter nach rechts rücken wollen — dort sind, glaube ich, keine Stacheln!»

«Glauben Sie? O — das ist ein sehr originelles Meublement!» entgegnete Miss Pietersen etwas pikirt.

«Bitte, liebe Tante, lass mich jetzt dieses Bild ansehen!» mahnte Irene, etwas ungeduldig, und trat vor Herbert's Staffelei. Er stellte sich neben sie.

«Ist diese schlafende Frau nach der Natur gemalt?» fragte sie mit inquisitorischer Strenge, aber leise.

Herbert nickte.

«Und hat sie in diesem Bette gelegen?»

«Nein — dort auf dem Divan, wo Ihre Tante sitzt!»

«Armes Ding!» sagte Irene mit düsterer Stirne.

Jetzt klopfte es. «Herein!» rief Herbert in nervöser Aufregung.

Die Thüre öffnete sich und Mr. Devilshead trat ein.

«Guten Morgen, Pa!» sagte Irene kaltblütig, indem sie ein Chocolade-Bonbon in ihr zierliches Mäulchen steckte und zugleich Herbert die Düte mit den Bonbons anbot. Du siehst, wir betrachten Dein Bild!»

«Bitte, ich bin nicht betrachtend!» tönte eine Stimme von dem Divan her.

«Wir sind zufrieden mit dem Bilde!» fuhr Irene fort.

«Ich nicht!» knurrte die Stimme abermals.

Mr. Devilshead hatte den Maler schweigend begrüsst. Mit sichtlich zufriedener Miene trat er vor sein Bild.

«Es wird gut werden, sehr gut!» sagte er vergnügt. Es wird machen Sensation!»

Und er versank in die Betrachtung des Bildes.

«Oh, Irene, süsse Irene! Ist er wirklich Dein Papa?» fragte Herbert leise.



«Wer denn sonst?» antwortete Irene lustig.

«Aber warum hast Du Dich mir als Irene Pietersen vorgestellt?»

«Habe ich?»

«Freilich — Du gabst mir eine Karte mit dem Namen Irene Pietersen!»

«Ach, die war von Tante Irene! Ich hatte sie zufällig im Portemonnaie! Und wollte damit eine Dummheit machen!»

Wie Schuppen fiel es von Herbert's Augen und wie Centnersteine von seinem Herzen. Aber ein schwarzer Punkt sass noch in seiner Seele: Die Redensart Mr. Devilshead's vom Hineinmalen in die ewige Verdammniss. Er erinnerte Irene leise daran.

Sie trat zu ihrem Vater an die Staffelei.

«Pa — ich muss Dir was sagen!»

«Was denn, Puss?»

«Wie Du zum erstenmale bei Mr. Widergang warst, da sagtest Du, er würde sich möglicherweise in die ewige Verdammniss hineinmalen. Das hättest Du nicht sagen sollen, Pa!»

«Why not?»

«Mr. Widergang fühlt sich bedrückt davon! Die Maler scheinen in Deutschland so abergläubisch zu sein!»

«Ah — dann nehme ich das ewige Verdammniss zurück!» sagte Mr. Devilshead und schüttelte Herbert's Hand so kräftig und so biedermännisch, dass diesem der letzte Schatten von Sorge aus der Seele flog.

«Und nun denke ich, wir gehen zum Frühstück! Sie kommen mit, Mr. Widergang?»

Mit strahlenden Augen griff Herbert nach seinem Hute. Miss Pietersen erhob sich von dem Stacheldivan

und schritt nach der Thüre. Im Vorübergehen legte sie, ohne noch einen Blick auf das Sodom und Gomorrha an den Wänden zu werfen, eine kleine Druckschrift auf Herbert's Maltisch. Festen Schrittes ging sie dann zur Thüre hinaus; Mr. Devilshead folgte.

«Abscheulicher Mensch! Meinen guten Pa für den Teufel zu halten! Warten Sie nur — dafür will ich Ihnen noch was anthun!»

Während Irene im Hinausgehen diese Worte dem Maler zuraunte, fühlte derselbe sich von zwei feinen Mädchenfingern erheblich in's Ohrläppchen gezwickt. Dann schlüpfte Irene wie eine Eidechse zur Thüre hinaus. Herbert, ihr folgend, warf einen Blick auf die Druckschrift, welche Miss Pietersen auf seinem Maltische hinterlegt hatte und las da:

«Wie man sich den Himmel auf Erden verdient».





Robert Fowler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

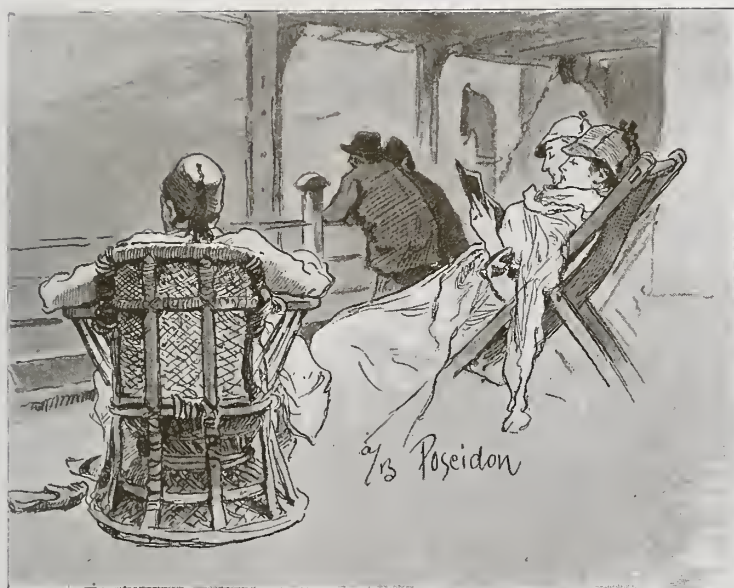
Eva und die Stimmen.

Reproduced by permission from the original painting in the possession of the Liverpool Corporation.

Woldemar Friedrich

von

FRED. WALTER



Soll auch im Folgenden nicht eine umfassende Biographie eines Künstlers, des Malers Woldemar Friedrich, gegeben, sondern hauptsächlich nur dessen gedacht werden, was er in einer bestimmten Richtung, nämlich als Schilderer des Wunderlandes Indien geschaffen hat, so ist es doch wohl am Platze, seines Lebensganges zunächst zu gedenken. Interessirt uns doch das Schaffen eines Künstlers doppelt, sobald wir die dahinter steckende Persönlichkeit etwas näher kennen.

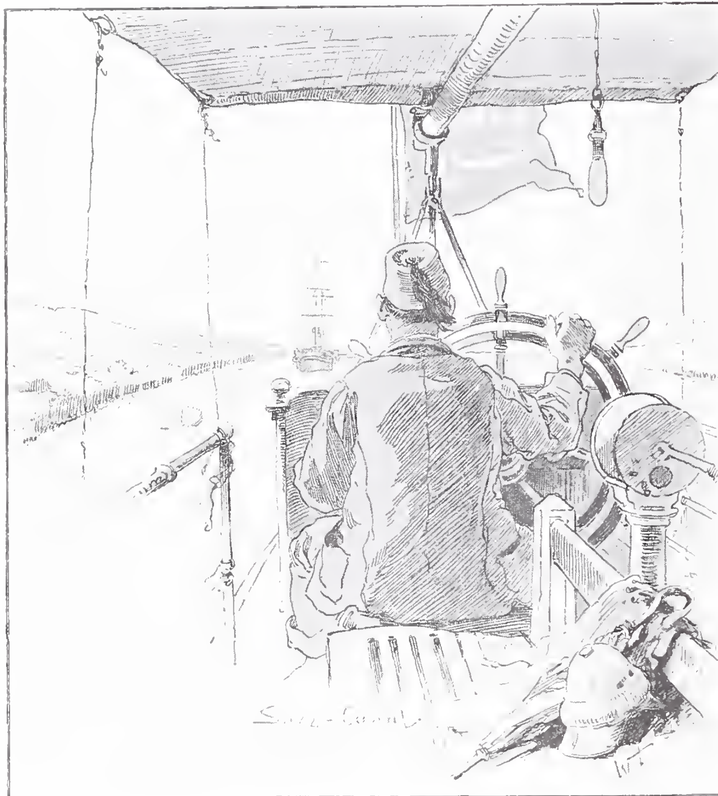
Woldemar Friedrich wurde am 20. August 1846 zu Gnadau in der Provinz Sachsen geboren, einem Orte, der wohl nicht so recht dazu angethan scheinen mochte, den schlummernden Künstlertrieb in einer Menschenseele zur Entfaltung zu bringen. Der Ort ist nämlich eine Herrenhuter Colonie, in welcher in allen Erscheinungen des Lebens eine puritanische Einfachheit die Regel ist, und zu dieser reizlosen Nüchternheit des Lebens kommt eine eben so reizlose und nüchterne landschaftliche Umgebung: soweit das Auge reicht, dehnt sich eine endlose Fläche mit Getreide- und Rübenfeldern aus. Dass dem Knaben dort von aussen nicht viel Anregung zu künstlerischem Sehen und Empfinden kam, ist begreiflich — und doch hatte auch die Oede der Heimath vielleicht ihren Einfluss auf das junge Gemüth: sie hielt die Sehnsucht nach dem Schöneren, nach farbigerer und reicherer Natur in dem künftigen Maler rege; sie trug dazu bei, dass alles Fremdartige und Neue eine grosse Anziehungskraft auf ihn übte. Und das war doch schon im Grunde bestimmend für seine weitere Entwicklung.



Aber unmittelbar leitete ihn nichts auf die Wege, die zur Kunst führen, nichts, als seine eigene Natur, die ihn zwang, immer zu zeichnen, zu zeichnen, gleichgültig, was es war. Eine gewisse erbliche Veranlagung war freilich auch vorhanden — von der Mutter her. Wer oft Gelegenheit hat, der Psychologie des Künstlers weiter nachzudenken, wer viele Lebensgeschichten von Künstlern liest, selbst kennt, oder gar selbst schreibt, der weiss, wie häufig sich dieses Moment wiederholt, dass die Mutter des späteren Künstlers selbst künstlerische Neigungen, Gefallen am Schönen in irgend einer Form zeigt: so häufig, dass es fast als Regel und das

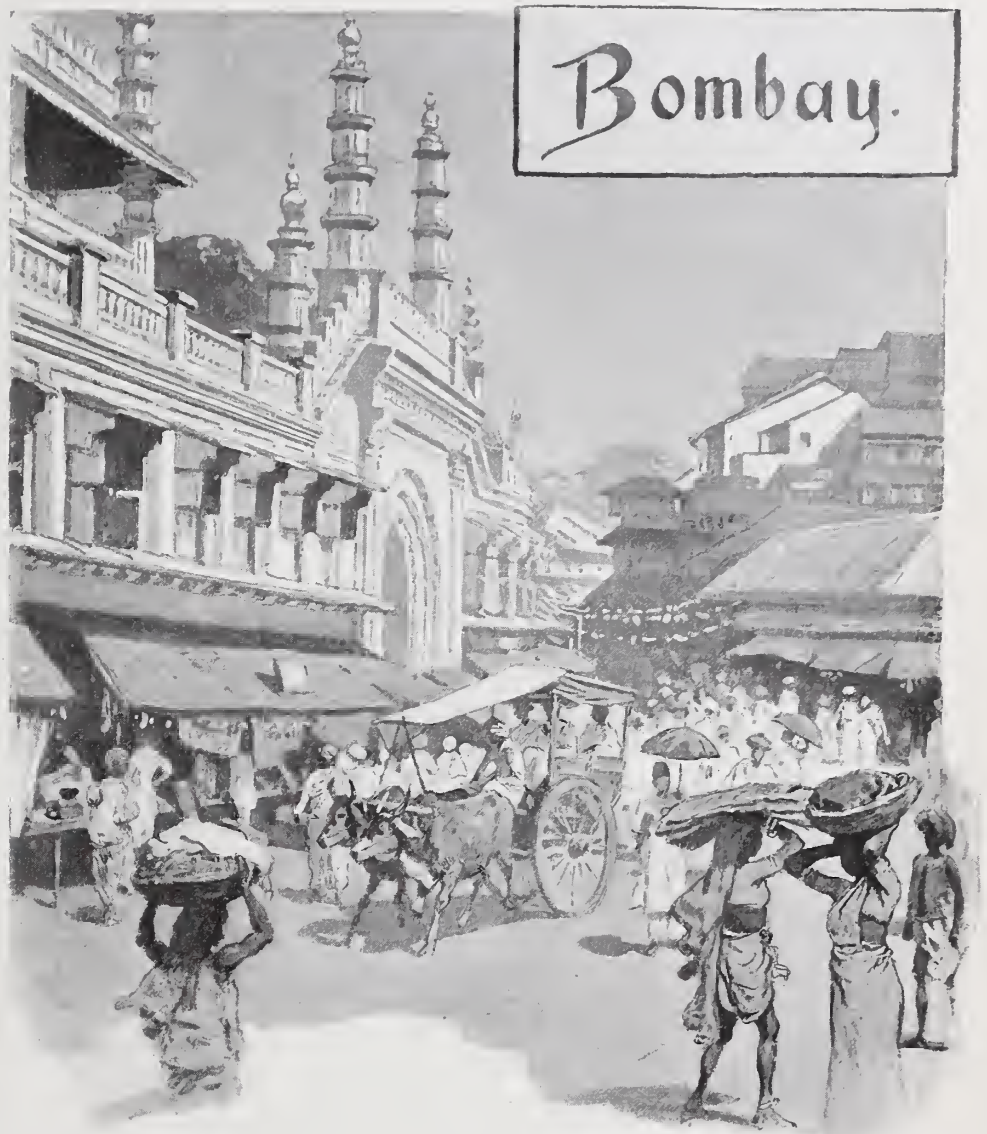
Gegentheil als Ausnahme gelten könnte. Die «Lust am Fabuliren», d. h. eben an der Kunstübung überhaupt, erbt einer von der Mutter öfter, als vom Vater. Woldemar Friedrich's Mutter zeichnete nicht ohne Geschick Vieles für den Knaben ab, gab ihm gute Bilderbücher zu sehen, Scherer, L. Richter, Moriz v. Schwind. Die Auswahl beweist genug, und dass sie den Sinn für Schönheit der Form und der Linie in dem Knaben wecken musste, ist begreiflich.

Zunächst kam dieser in Pension und Schule nach Lausanne und dann nahm ihn eine befreundete Familie in Charlottenburg ins Haus, damit er dort aus eigener Anschauung verschiedene Berufszweige kennen lerne, um sich selbst eine Laufbahn zu wählen. Er besuchte fleissig das Atelier des längst verstorbenen Malers H. Brücke und kam auf diese Weise — eigentlich gegen den Willen der Seinigen in den Künstlerberuf, den er nicht wieder zu verlassen vermochte. In der Folge lernte er bei Steffeck und 1866 kam er an die Weimarer Kunstschule, wo er Schüler von A. v. Ramberg wurde. An Ramberg's Stelle trat bald darauf Plockhorst und dieser wiederum wurde von dem Vlaamen Verlaat abgelöst. Dieser fortwährende, durch den Zufall gegebene Wechsel der Lehrer fügte es, dass auf den jungen Maler keiner seiner Meister nachhaltigen Einfluss ausübte. Seine Neigung wies ihn ganz auf die Romantik hin und das Studium der nahen Wartburg trug dazu nicht wenig bei — sein erstes Bild war denn auch eine heilige Elisabeth. Durch seine Wartburg-Bilder nahm Moriz v. Schwind einen immer grösseren Platz in des Malers bewundernder Hochschätzung ein. Dazu beherrschten damals Preller und Genelli noch die Weimarer Kunst und ihr ausgeprägter Cultus der reinen Form und Linie fand bei Friedrich bereitwilliges Interesse und verständnissvolles Nachfühlen, für ihn stand in der Kunst jener Zeit dem idealen Willen und scharfen Können jener Meister nichts Gleichwerthiges gegenüber.



Er versuchte sich nun in etlichen mittelalterlichen Motiven, die damals schon durch Pauwel's Anwesenheit sehr beliebt waren — in seiner zehnjährigen Lehrthätigkeit in Weimar hat Pauwel's bekanntlich ziemlich viele Schüler herangebildet und selbst eine ganze Masse mehr oder minder romantischer Geschichtsbilder gemalt. Mit rechtem Herzen war Friedrich übrigens nicht bei der Sache und seine romantischen Bilder blieben unvollendet. Die ganze frühromantische Mode schwand bald dahin und nun war es das vergangene Jahrhundert und die Zeit um den Anfang unseres Säkulums, was unsern jungen Maler fesselte und zwar auf längere Zeit. Nicht durch Weimar und seine sichtbaren Goethe-Erinnerungen allein, auch durch Bücher, Almanachs u. s. w. aus jener Zeit, die des Künstlers Mutter besass und sammelte, wurde ihm jene Epoche der Geschichte nahe gerückt, und es gelang ihm, sich in sie vollkommen einzuleben. Auf Paul Thumann's Anregung versuchte er die ersten Illustrationen und zwar solche zu einem Goethe'schen Werke. Der Versuch schlug ein und von da ab wurde das Illustriren Friedrich's Hauptbeschäftigung. Nur «zwischendurch», wie man zu sagen pflegt, entstanden kleinere Bilder, Kinderporträts u. s. w.

Es kam das Kriegsjahr 1870 und Friedrich machte im Auftrage des «Daheim» den ganzen Feldzug mit und sammelte Skizzen, welche sämmtlich in einem Werke «der Krieg 1870—71» Verwendung fanden. Das Ueberzeugende, das «Gesehene» der Skizzen gewann ihnen



viele Freunde. Im Jahre 1873 ward dem schönheitsdurstigen jungen Manne das Glück der ersten Reise nach Italien. Unmittelbare Frucht dieser Reise waren ein paar kleinere italienische Genrebilder, aber der Künstler selbst denkt nicht sehr hoch von ihnen und meint, es seien nur gemalte Illustrationen gewesen. Ein Bild «Philine» aus Goethe's «Wilhelm Meister» entstand ebenfalls in jener Zeit.

Der Kampf ums Dasein brachte den Maler dazu, sich mehr auf kunstgewerbliche Arbeit und Entwürfe zu verlegen und es bildete sich auch das Interesse für diese Aufgaben immer mehr aus. Unter Anderm componirte er sich einen Paravent, der auf schwarzem Grunde starkfarbige, naturalistisch gemalte Blumen, Amouretten u. s. w. in Verbindung mit goldenen Ornamentlinien aufwies. Auf der Kunstgewerbeausstellung in Leipzig 1879 gefiel die Arbeit sehr und erhielt zur grossen Freude ihres Urhebers eine Medaille. Das Gelingen des einen Werkes zog das Vollbringen einer Reihe von andern nach sich, bis auf Grund einer solchen Arbeit ein Privatmann sich ein Speisezimmer von dem Künstler ausmalen liess. Damit trat der Letztere in das Fach über, das ihm eigentlich am meisten zusagte. Als der Herzog von Altenburg sein neues Jagdschloss erbaute, bekam Friedrich einen, auf die Jagd bezüglichen Fries um den ganzen Speisesaal zu malen.

Im Jahre 1881 berief ihn der Grossherzog von Weimar als Lehrer an die Kunstschule, mit welcher der Maler lange Jahre in gar keinem Verkehr und Verhältniss mehr gestanden hatte. Er hatte sich vielmehr sein eigenes Atelier gebaut. Im Jahre 1882 erhielt er den Titel «Professor». Aber auch diese Auszeichnungen fesselten Friedrich nicht auf lange an Weimar, eine Stadt, die doch vielleicht trotz ihrer gewaltigen künstlerischen Traditionen einem modernen Künstler nicht Alles zu bieten vermag, was er zu freier Entwicklung braucht. Schon im Jahre 1885 siedelte er nach Berlin über, wo er im Frühjahr 1886 die Eingangsräume und die Kuppelhalle des Ausstellungsgebäudes in sehr kurzer Zeit ausmalte. — Die Leistung trug ihm die kleine goldene Medaille ein. Von den Arbeiten, die er in dieser Zeit sonst noch schuf, sind zu nennen Zeichnungen zu «Aus Goethe's Leben», zu Julius Wolff's «Wildem Jäger» und Malereien für einen Dampfer des «Norddeutschen Lloyd» der Ostasiatischen Linie. Die Arbeiten des Künstlers sahen also den farbenreichen Osten früher als der Meister selbst. Im Jahre 1889 malte Woldemar Friedrich einen Plafond im Bibliothekzimmer des k. Schlosses in Berlin, 1891 und 92 zwei grosse Wandbilder in Nischen des Buchhändlerhauses in Leipzig, 1892 einen Vorhang



für das «Neue Theater in Berlin», 1892—93 ein grosses Wandbild für die Aula des Gymnasiums zu Wittenberg, ein Bild, das auf die Reformationszeit Bezug hat, 1895 einige dekorative Malereien des Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig u. s. w. Im Jahre 1890 hat der Künstler eine Adresse von Berliner Bürgern an den Fürsten Bismarck, im gleichen Jahre noch eine solche des «Vereins Berliner Künstler» an den Feldmarschall Grafen Moltke fertig gestellt. Man sieht aus dieser kurzen Aufzählung, welche seltene Vielseitigkeit Woldem. Friedrich auszeichnet, kein Gebiet der Malerei und Zeichenkunst ist ihm fremd geblieben.



Seit dem Oktober 1885 nun lebt er in Berlin als Lehrer der «Akademischen Hochschule für bildende Kunst» (Aktzeichnen und Antikenklasse). Auch einzelne, sogenannte «Atelierschüler» bildet der Meister heran.

Eines seiner in Berlin entstandenen Werke kennen übrigens die Leser dieser Zeitschrift bereits, das Bild «Hymen», das gelegentlich der Berliner Ausstellung von 1891 die Lotterie-Commission angekauft und damals die «Kunst unserer Zeit auf der Internationalen Kunstausstellung Berlin 1891» reproduzirt hat.

Es war bereits weiter oben davon die Rede, dass der Künstler von früher

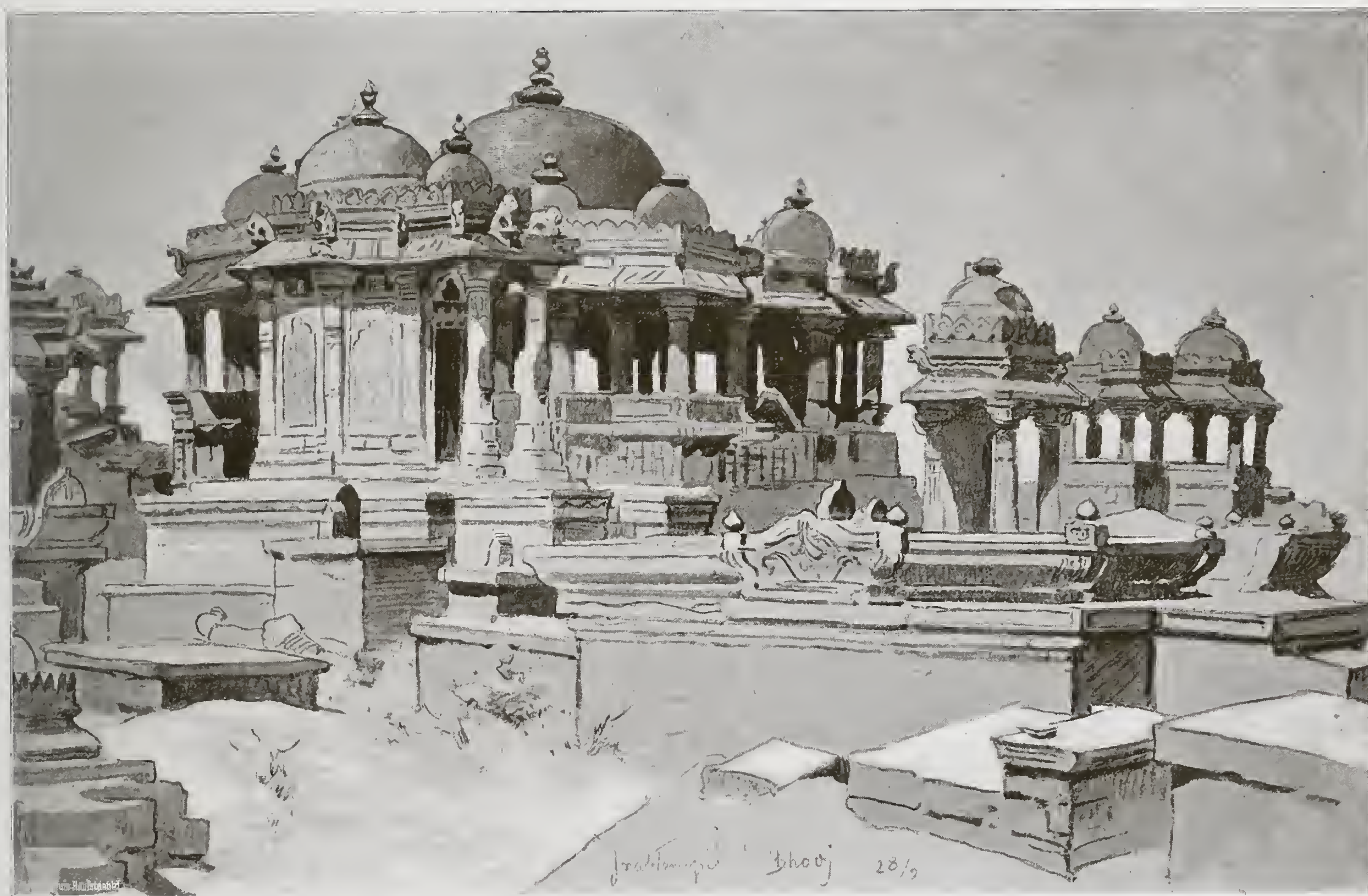


Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Cabin-boat auf dem „Backwater“.

Jugend an schon die Schönheit des Südens, des Orients mit der Seele suchte. Dieser Sehnsucht wurde eine glänzende Erfüllung, die zugleich in der künstlerischen Entwicklung Woldemar Friedrich's die bedeutsamste Rolle spielen sollte. Er hatte früher der Prinzessin Elisabeth zu Sachsen-Weimar Unterricht ertheilt und die hohe Dame (jetzt Herzogin J. A. von Mecklenburg in Potsdam) bewies, dass sie ihrem ehemaligen Führer ins Gebiet des Schönen ihr Wohlwollen bewahrt hatte, dadurch, dass sie den Herzog Ernst Günther zu

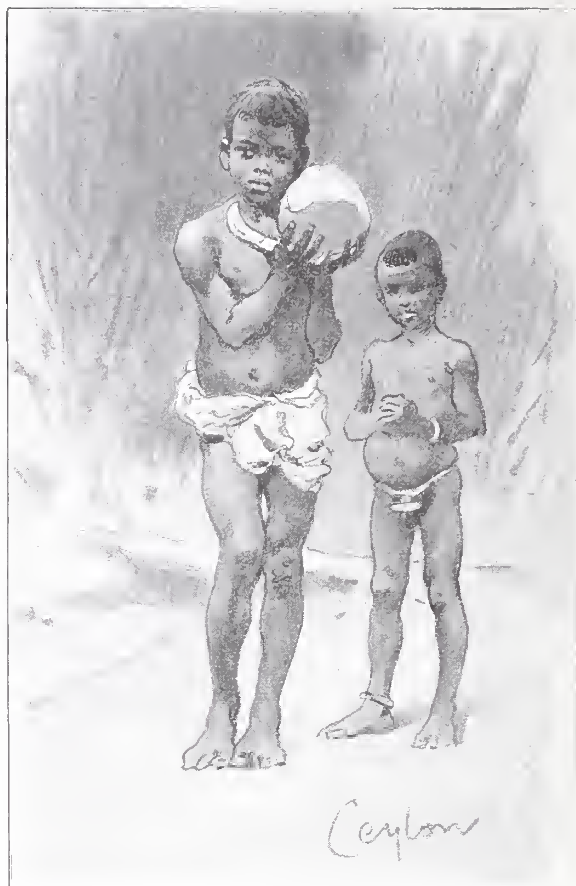


Schleswig-Holstein veranlasste, den Künstler zu einer Reise nach Indien einzuladen. Die Reise des Herzogs war eigentlich in der Hauptsache ein Jagdausflug, aber dieser gab dem unermüdlich schaffenden Maler doch Gelegenheit, die berühmtesten Herrlichkeiten des Wunderlandes unter den denkbar günstigsten Umständen zu sehen. Wie sehr er die Reise genützt, beweisen die überaus zahlreichen bildlichen Erinnerungen, die er von dort mitgebracht hat. Schnell, plötzlich genug trat das Projekt an ihn heran: am 2. September 1887 wurde er damit bekannt und am 16. Oktober schon folgte die Abreise.

Die Hauptsache der künstlerischen Ausbeute dieser Indienfahrt hat Woldemar Friedrich in einem grossen, bei Adalbert Fischer in Leipzig erschienenen Prachtwerke «Sechs Monate Indien» niedergelegt, das dem Veranstalter der Reise, dem Herzog Ernst Günther, gewidmet ist. Wer die Originale zu sehen bekam, wird freilich, trotz der Sauberkeit der meisten Reproduktionen, einen ganz anderen Begriff von der wahrhaft riesigen Arbeitsleistung des Malers, von seinem frischen, freudigen Erfassen von Natur und Leben bekommen, als ihn die Illustrationen des Prachtwerkes geben können. Es fehlt eben doch die Farbe — und sie fehlt auch auf den farbigen Nachbildungen der reizvollen und mit hoher Gewissenhaftigkeit gemachten Studien. Vieles ist ja naturgemäss auch im Format zu stark reduzirt, um einen vollen Begriff der Originalarbeit zu gewähren.

Bekanntlich gibt es der illustrirten Reisewerke genug. In den Auslagen unserer Buchhändler wimmelt es von

Bänden, auf deren Umschlag schwarze und braune Teufel, mit den abenteuerlichsten Gewaffen umhertanzend abgebildet sind, in alle Winkel des Erdkreises führt uns die Erzählerkunst der Reisenden und die Phantasie der Illustratoren. Die Phantasie — ja da liegt's! Sie haben nur recht selten das, was sie abgebildet haben, auch mit künstlerischem Auge gesehen, und der Bilderschmuck, den die Verleger für ihre Reisewerke «machen lassen», hat nicht oft wahrhaft künstlerischen, noch weniger oft wissenschaftlichen Werth und noch seltener kann er sich beider Werthe zugleich rühmen. Da wird nach Photographien, flüchtigen Skizzen, meist nur nach dem Texte der Reisebeschreibung selbst der «Bilderschmuck» hergestellt und dann von gläubigen Lesern als die baare Natur angestaunt und studirt.



Woldemar Friedrich's Bilder, die dem von E. v. Leipziger geschriebenen Reisewerke «Sechs Monate Indien» eingefügt sind, geben nun freilich etwas ganz Anderes als Illustrationen im banalen Sinne. In durchaus freier künstlerischer Weise schildern sie die Eindrücke, die ein Maler von Gottes Gnaden an den herrlichsten Orten der Welt empfing, ein Maler, dessen Können jeder Aufgabe gewachsen war, der das bunt abwechselnde Menschenvolk, die fabelhaften alten Bauten und die pittoresken Schönheiten tropischer Natur in gleich meisterlicher Weise festzuhalten wusste. Oft sind es flüchtige, mit wenigen Strichen ausgeführte Skizzen, die er uns zeigt, oft fertige Bilder, oft fleissig ausgearbeitete Studien — immer aber empfängt man davon den Eindruck des unmittelbar in der Natur Gesehenen; die Sachen, so malerisch und pikant sie gearbeitet sind, verrathen auf den ersten Blick den Werth ihrer dokumentarischen Richtigkeit — es muss hier gestattet sein, diese nüchternen Worte auch für echte Kunstwerke anzuwenden, denn deren Bestimmung macht, dass jener Begriff hier zu etwas sehr Wesentlichem wird. Das befriedigt den Leser doch noch ganz anders, als etwa die Zugabe photographischer Abbildungen. Des Künstlers eigene Seele, sein Humor, seine Beobachtungsgabe erzählen mit, sein Autogramm gibt die Bürgschaft, dass das Wunderbare wirklich so aussieht, wie wir es dargestellt finden. Von der ermüdenden Gleichförmigkeit, oder besser von der Ermüdung durch die Gleichförmigkeit der Arbeit, die sonst massenhaften Illustrationen eines Werkes unfehlbar anhaftet und ihnen etwas Unlustiges, etwas von mühsam gethaner Pflicht verleiht, ist an Friedrich's Zeichnungen zu dem Reisewerke wahrlich nichts zu spüren. Was er sah und zu schildern hatte, das hätte er sich gewiss genau so angesehen und





genau so geschildert, wenn ihn der Hintergedanke, Illustrationen schaffen zu müssen, nicht geleitet hätte; er hat gearbeitet als ein schönheits- und arbeitsfroher Künstler, der ein Wunderland durchreist und auf Schritt und Tritt Stoff für seine Mappe findet. Dazu kam bei einer Reise, die Dreie in enger Gemeinschaft durchführten, der intime Contakt mit den Eindrücken des Erzählers, der den Zeichnungen Friedrich's besonderen Werth leiht. Ohne Absichtlichkeit, die stören würde, einen sich Text und Bilder zu einem Ganzen von hoher Anschaulichkeit, von einer Anschaulichkeit, die in jedem nicht phantasiearmen Menschen wahre Sehnsucht wecken muss nach jenem Theil der Erde, den die Beiden in ihrem gemeinsamen Werke schildern.

Wollen wir hier den Werken des Künstlers folgen, so halten wir uns am besten an die Gedankenfolge des Erzählers, und mit dessen Worten sei zunächst die Reisegruppe gekennzeichnet, der unser Künstler angehörte:

«Wenn auch überseeische Vergnügungsreisen in unserer weltfahrenden Zeit nicht mehr zu den Seltenheiten gehören, so war doch unser hauptsächlich für Sport und Jagd dem shining east zusteuerndes Trifolium ungewöhnlich zusammengesetzt: ein Prinz, ein Maler und ein Offizier, oder, um mich deutlicher auszudrücken, der Herzog Ernst Günther zu Schleswig-Holstein, der Professor Woldemar Friedrich und der Schreiber dieses (E. von Leipziger).» Herzog Ernst Günther gilt als liebenswürdig heiterer Offizier und Sportsmann, vortrefflicher und passionirter Jäger, als charmanter Cavalier, der in ungezwungener Form stets die Geselligkeit zu beleben und sich überall beliebt zu machen weiss. Baron von Leipziger erwies sich auf der Reise als umsichtiger und praktischer Offizier, der für Alles Interesse zeigte, auch für die künstlerischen Seiten in Fragen der Expedition, sich leicht und schnell in englische Sprache und Gewohnheiten einarbeitete und mit grossem Gleichmuth und gleicher Ruhe allenthalben die Honneurs machte.



Aus dem Hafen von Triest fahren die drei Reisenden ab und gelangen ohne irgend welche Fährnisse übers Meer zum dunklen Erdtheil. Das Erste, was der Erzähler der Reise von seinem malenden Genossen auf der Indienfahrt zu erzählen hat, datirt aus Port Said und klingt wohl bezeichnend genug für das Künstlerblut, das in den Adern Friedrich's rollt. Der Verfasser erzählt, was für schlechte, schundige Waare in den Bazars dieser Stadt lagert, und fährt dann fort: «Und doch ging einer von uns, der

Maler, sobald er den Fuss auf das Land gesetzt, mit der Gier eines Ausgehungerten auf den Bazar kaufen, doch — zu seiner Ehre sei es gesagt — nicht nach Curiosities stand sein Sinn, sondern nach Kleidern, Schuhen, Wäsche und was sonst der Culturmensch zum Schutz seiner sterblichen Hülle braucht. Denn stolz und grossartig, wie ein König, oder wie der selige Diogenes, war er unter Zurücklassung seines gesammten Reisegepäcks, welches eine wahre Muster-Tropen-Ausrüstung enthielt, an Bord gegangen, omnia sua secum portans. Omnia sua bestand denn, abgesehen von dem, was er anhatte, aus einem Tropenhelm, einem Regenschirm und einem Revolver! Genial liebe ich den Künstler!» So ganz aus der Leichtherzigkeit eines sorglosen Künstlers heraus war nun diese Abreise ohne Gepäck freilich nicht entstanden. Im Gegentheil; in zwei herrlichen Lederkoffern hatte Friedrich die schönste Reiseausrüstung mitgenommen, welche aus einen in Loden gemachten Kleidervorrath und sorgfältig ausgewählten Mal- und Zeichenutensilien bestand. In Wien, im Hôtel eingetroffen, gab der Künstler die Weisung, dass die Koffer am nächsten Morgen mit des Herzogs Gepäck zum Südbahnhof gehen sollten und begnügte sich mit der Reisetasche. Früh Morgens ging es Hals über Kopf zur Bahn — und in Triest machte Herr Friedrich die überaus angenehme Entdeckung, dass des Herzogs Jäger seine zwei Koffer nicht mitgebracht hatte. Zeit genug, auf das Nachschicken zu warten, war nicht und so trat denn der Maler seine Reise kühn ohne Gepäck an. Das Nöthigste für die Seereise konnte in Triest noch schnell erworben werden. Die schönen Koffer erhielt ihr Besitzer erst kurz vor Weihnachten in Madras und konnte nun mit seinen schönen neuen Reisekleidern den Gefährten imponiren. — Auf Grund der durch das erzählte Missgeschick gemachten Erfahrungen räth der Künstler übrigens jedem Indienfahrer, von Hause nur das Nöthigste





Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Strassenscene in Madras.

mitzunehmen und das Uebrige immer an Ort und Stelle zu ergänzen — eine Wahrheit, die sich allerdings auch schon bei kleineren Reisen bestätigt.

Die künstlerische Thätigkeit Woldemar Friedrichs begann sofort mit der Ausfahrt. Da stellt er zunächst sich und seine beiden Reisegenossen im Bilde dar, er schildert die Gesellschaft an Bord des Lloyddampfers, der die Fluthen des mittelländischen Meeres durchschneidet, den Suezkanal, dessen triste Einförmigkeit auf seinem Bilde nur durch die Silhouetten einer Kameelkarawane exotischen Charakter bekommt. In sehr lebendiger Gruppe sehen wir dann die drei Reisenden hoch zu Esel, gefolgt von bettelnden und krakehlenden Eseltreibern durch die Strassen von Kairo traben, erblicken sie auf einem andern Blatt in einem gottverlassenen Stationsnest der arabischen Wüste. Es ist bewundernswerth, mit welcher Gewissenhaftigkeit Friedrich jede kleine Episode der Reise, welche die Möglichkeit zum Zeichnen bot, auch in sein Skizzenbuch eintrug und wie echt künstlerisch dabei immer der Stimmung des Augenblicks Rechnung getragen ist. So hat er bei der Fahrt durch das rothe Meer — jeder Indienfahrer denkt nur mit Schaudern dieser Reisestrecke — eine Skizze vom Deck des Dampfers aufgenommen, sehr ähnlich der, welche er auf der Fahrt von Triest nach Aegypten entwarf. Aber selbst in der verkleinerten Reproduktion erkennt man den Unterschied der Stimmung, man fühlt bei ersterem Bilde, das bei hellstem Vollmond dargestellt ist, die sengende Hitze, welche über dem rothen Meer liegt, wie man beim Ansehen der anderen Zeichnung kühle erfrischende Seeluft zu athmen meint.



Endlich ist das rothe Meer durchfahren, die Gesellschaft landet in Aden und der Künstler findet die erste Gelegenheit, exotische Menschen abzukonterfeien: eine Heerde lustigen braunen Gesindels, das im Wasser schwimmend das Schiff umschwärmt und — natürlich! — bettelt. Auch eine Ansicht der Citadelle von Aden fand Raum in des Künstlers Skizzenbuch. Malerisch ist das klobige, eckige, alte Gemäuer nicht, aber um der Gegensätze willen verdient es wohl einen Raum in der reichen wechselvollen Bilderreihe, die bald mit prächtigen, farbigeren Szenerien einsetzt. Denn die Reisenden nahen dem Ziele ihrer Reise:

«Die Sterne erlöschen und silberfahles Frühlicht breitet sich über der glatten See aus. Eine unruhige Bewegung herrscht heute früh an Bord. Man fühlt einen grossen Moment herannahen. Suchend schweift das Auge über die Meeresfläche, über die jetzt ein rosiger Schimmer, «zart wie das keusche Roth auf Mädchenwangen», fällt. Da — im Osten — vor der aufgehenden Sonne, der wir entgegen eilen, tauchen scharf gezeichnete Konturen empor — es ist kein Zweifel mehr, es sind die Gebirge der Malabarküste, es ist das ersehnte Wunderland Indien, welches dort aus dem Meere heraufsteigt».

Bombay! Jetzt bekommt der Maler erst Arbeit, die ihn freut, jetzt erst hat er eine fremdartige und wunderbare Welt zu schildern, in der Menschen und Thiere, Bauten und Bäume gleich reizvoll und pittoresk sich seinem Pinsel darbieten. Das bunte Leben der indischen Millionenstadt hält er zunächst in einem fesselnden Strassenbild fest; die wunderliche, aus europäischen und orientalischen Motiven zusammengestoppelte Architektur der Prachtbauten, die schlichte Zweckmässigkeit der Privathäuser (Bungalows), das Volk der Strasse, Alles wird in markigen Strichen wiedergegeben und in jedem dieser Bilder und Bildchen ist ethnographische Genauigkeit mit malerischem Geschmack gepaart. Auch in jedem Staffagefigürchen ist überraschende Charakteristik und der Künstler zeigt für Rasseneigenthümlichkeiten einen ganz besonders scharfen Blick. Er hat



einen der indischen Diener abkonterfeit, welche gleich nach der Ankunft in Bombay vom Herzog angeworben worden und die Herr v. Leipziger, wohl nicht wegen der Hautfarbe allein, als dunkle Ehrenmänner charakterisirt, ein richtiges Spitzbubengesicht, intelligent und verschlagen. Vorzüglich gekennzeichnet ist die Gestalt eines Kakibowa (Fakir) in ganzer Figur. Ein hagerer Riese, zäh und dürr wie eine Liane, wirre, verfilzte Haarsträhne wie Schlangen um das Haupt, behangen mit allerhand phantastischem Zeug, der «Asket von Beruf», wie er im Buche steht. Diese Fanatiker gehören wohl zu jenen Erscheinungen des Orients, die den Europäer am stärksten interessiren und der Künstler stellt uns in seinem Werke noch mehrere dieser Typen vor. Als Bild und als Schilderung gleich fesselnd und verwunderlich ist wohl die Darstellung eines Fakirs von Mandvi, der Hafenstadt von Cutch. Friedrich's Reisegefährte schreibt über die sonderbaren Heiligen: «Die Mitglieder einer dort häufig vertretenen Sekte verbinden sich Mund und Nase mit einem Gazetuch und fegen fortgesetzt den Weg vor ihren Füssen mit einem Wedel, um kein Insekt zu verschlucken oder zu zertreten. Unter einer weit verästeten Banane hatte sich ein Fakir etablirt, der das Gelübde ewigen Stehens abgelegt hatte — wie unsere Begleiter behaupteten, — um durch dieses Martyrium eine ihm vom Rao verweigerte Gnade zu ertrotzen. Da dem Biedermann aber schliesslich das ewige Stehen über die Kräfte seiner Beine gegangen war, so hatte er an den Aesten eines Baumes einen Sack nach Art einer Hängematte befestigt, in den er sich mit den Achselhöhlen hineinhängte. So stand er halb hängend auf der Erde und erfüllte sein Brahma gefälliges Gelübde. Heiterer wirkte eine profane Gruppe, die sich in nächster Nähe dieses Märtyrers gesammelt hatte; ein Improvisator hielt in laut singendem Ton poetische Vorträge. Er trug eine mit bunten Lappen behängte Stange im Arm, um sich bemerklich zu machen. Auch uns widmete er einen wahren Strom von Versen aus dem nie versiegenden Quell seiner Poesie, während der Professor ihn und den Fakir skizzirte.» Die beiden curiosen Gesellen hat denn auch der Pinsel des deutschen Malers offenbar mit photographischer Treue auf sein Skizzenblatt gebannt, zwei Figuren, wie sie wohl noch nicht oft der Kunst eines Europäers zum Modell gedient haben.

Eine kleine aber überaus eindrucksvolle Zeichnung, mit dem Orte Bombay bezeichnet, führt die Unterschrift «Vor den Towers of Silence», den Thürmen des Schweigens. Die Skizze hat der Künstler von den Fenstern des Cumballa-Hôtels aufgenommen. «Thürme des Schweigens» heissen die seltsam schauerlichen Begräbnissstätten der Parsi, welche Letzteren bekanntlich das reine Element des Feuers nicht durch die Zumuthung, die Cadaver der Todten zu verzehren, beleidigen wollen, sondern die Leichen auf einsam gelegenen Thürmen aussetzen, wo ein Volk riesiger und unersättlicher Geier in Bälde die Ueberreste der Gestorbenen verzehrt. Die Todtenvögel waren frech genug, auch auf den Fenstergesimsen des Hôtels Platz zu nehmen.

Auch ein Bild der «Oper» von Bombay fehlt nicht in der buntabwechslungsvollen Reihe; es zeigt uns einen Schwarm auf dem Boden kauernder Mädchen, welche «ebenso unverständlich wie langweilig eine Art Ouvertüre» sangen. Das Stück selbst hielten die deutschen Besucher nicht bis zum Schlusse aus, denn so ein Stück dauert drei bis vier Abende von vier bis sechs Stunden, also genau so lang wie die Wagner'sche Nibelungentetralogie. Noch bessere Motive boten dem Zeichner die Felsentempel von Elefanta, einer Insel, die ihren Namen von einem riesigen Steinelefanten trägt, der längst verfallen und nur mehr in kümmerlichen Ueberresten in den Viktoriagärten zu Bombay vorhanden ist. Auch von den Tempelhöhlen existirt Vieles nicht mehr. Manches ist leider von den Europäern bis zur Unkenntlichkeit zerstört, doch zeugen die Reste noch von der verschwundenen Pracht einer Gigantenschöpfung, wie sie sich auf Erden nicht wiederfindet.

Von Bombay aus fuhren die Reisenden nach Bichapur, Raichur und Tanjore. Ersteres ist der einstige Hauptsitz der Mogulnherrschaft in Centralindien, eine Stadt, die früher im üppigsten Glanze des Orients erstrahlte. Heute



liegen zwischen den verfallenden Prachtbauten der Moscheen, Wasserwerke, Paläste und Mausoleen vier oder fünf elende Hindudörfer. Hier hat Professor Friedrich namentlich Bilder jener herrlichen Bauten, Muster indischen Stils, in sein Skizzenbuch gebannt, so eine Ansicht der phantastisch reichen Moschee Ibrahim Rosa. In Tanjore nahm er die grosse Pagode auf, eine der ältesten Pagoden Südindiens, mit ihrem steilen Pyramidenaufbau, wohl Manchem schon aus anderen Abbildungen bekannt. Vor der Pagode sehen wir in einem für die Dimensionen dieses Thieres viel zu kleinen Tempelbau die Statue eines riesigen steinernen Kalbes. In zahllosen Wiederholungen findet sich, der beigegebenen Beschreibung nach, die wunderliche Thierfigur in der Nachbarschaft des Tempels. Im Hintergrunde des Hofes aber erhebt sich stolz die tausendjährige Pagode, über und über bedeckt mit Reliefs und geschmückt mit Thierfiguren, die wie an alten gothischen Bauten in grotesker Bewegung weit hinausspringen». Als die Nacht hereinbrach, hatten die Reisenden das seltene Schauspiel, die zahllosen Etagen des Riesenbaues beleuchtet zu sehen, und auch diesen Anblick hat der gewissenhafte Chronist in einer Skizze verewigt. Das Innere der Pagode hatten die Europäer nicht betreten dürfen und der Maler darum auch nicht darstellen können, dafür aber bietet er uns ein sorgsam ausgearbeitetes Bild aus dem Interieur des Buddhatempels in Kandy auf Ceylon. Nach dieser Insel



führte die Herren zunächst die Reise. Auch hier fand der Künstler die reichste Ausbeute, seltsam geformte Boote mit Ausliegern, Typen von Culi's, Bonzen, Singhalesen, prächtige Landschaftsbilder fanden Raum in seiner Mappe. Er schildert eine Wagenkarawane in reizvoller Gebirgslandschaft, die Jagdgesellschaft in einem Urwald von phantastischer Ueppigkeit der Vegetation und Anderes.

Ganz besonders fesseln unser Interesse zwei Ansichten vom sagenumwobenen Adamspick, dem Berge, auf dessen Gipfel der Besteiger je nach seiner Religion die Fusstapfen Adam's, Buddha's oder Mohamed's sucht. Friedrich hat den kleinen, malerischen Buddhatempel gezeichnet, der den Gipfel des vielbewallfahrteten Berges bezeichnet und auf einem anderen Blatt eine seltsam grossartige optische Erscheinung festgehalten, den wunderbaren Kegelschatten des Berges, der bei Sonnenaufgang zugleich mit dem Erstrahlen des Tagesgestirnes in die Höhe steigt. Man wird wenige Künstler von so eminenter Vielseitigkeit finden, wie sie Woldemar Friedrich hier zeigt, Landschaft und Architekturbild, Thiere, Porträts, Sport — Alles ist ihm geläufig und bei Allem ist er wieder ein Anderer, nie sich wiederholend, nie monoton. Man sieht an dieser erstaunlichen Bilderfülle so recht, was ein schönheits-



Júnágadh (Káthiáwar)
Leibwache d Maharadjah.

W Friedrich

Woldemar Friedrich pinx.

Phot, F. Hanfstaengl, München.

Leibwache des Maharadjah von Káthiáwar.

kundiges Malerauge geniessen mag auf einer solchen Reise, die schon den Laien so oft mit wortlosem Staunen erfüllen muss über die Wunder dieser Erde. Aus den Bildern Friedrich's und aus den begleitenden Worten des Buches, das, nebenbei gesagt, im frischesten, farbigsten Stil geschrieben ist, erhält man einen Begriff von der fabelhaften Fülle tropischer Vegetation, welche diese



gottbegnadete Insel überzieht. Der Erzähler versichert denn auch, dort das Schönste bewundert zu haben, was die reiche Natur auf diesem Planeten geschaffen hat.

« Madras und Haidarabad » ist der nächste Abschnitt des Buches überschrieben. Die erstere Stadt, lang hingestreckt an der kahlen, flachen Coromandelküste, ist nüchtern und bot dem Maler wenig Anregung, wenn er auch als Reisender dort genug des Interessanten und Anregenden zu sehen bekam. Uebrigens hat Friedrich auch der Umgebung dieser Stadt etliche malerische Seiten abgewonnen und dazu bietet er uns einige originelle Schilderungen des Volkslebens und einzelner Typen. Auch dem Polospiel sind verschiedene aus Madras datirende Blätter gewidmet, dem Lieblingszeitvertreib der in Indien lebenden englischen Gentlemen. « Polo » ist bekanntlich ein zu Pferde — auf kleinen, flinken Ponnies — betriebenes Ballspiel, das geschickte und muthige Reiter verlangt und ebenso kostspielig, als gefährlich ist.

Von Madras aus wurde ein Abstecher nach dem schönen Haidarabad, der Hauptstadt des unabhängigen, mit dem Kaiserthum Indien nur durch eine Convention verbundenen Mohamedanerreiches gemacht und hier bekamen die Reisenden so recht die ganze Pracht des

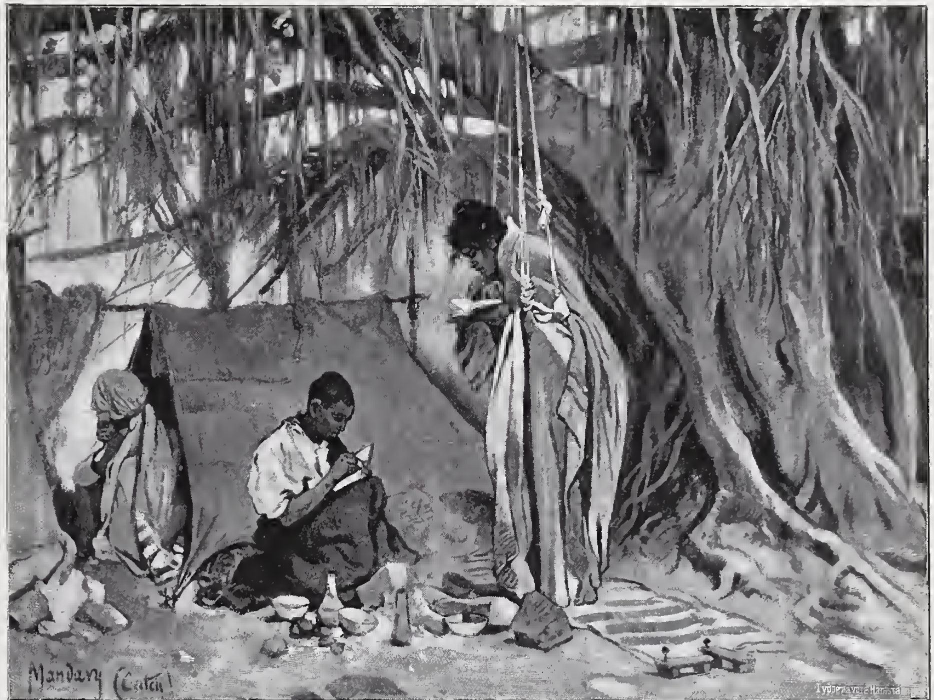


Wunderlandes zu sehen. In einem vollkommen durchgearbeiteten, reizvollen Bilde hat W. Friedrich eine der Hauptstrassen von Haidarabad geschildert, welche von der Residenz des britischen Ministerresidenten in die eigentliche Stadt führt. Im Vordergrunde steigt ein prunkvoller indischer Bau mit verschnörkelten Thürmchen empor und unten entrollt sich das bunte Strassenleben Haidarabads, das ausserordentlich mannigfaltig und farbenprächtig ist. «Da drängen sich Fussgänger aller Rassen, Sänften mit Vornehmen und Frauen, Ochsenkarren, elegante Equipagen mit spektakelnden Dienern und Vorläufern, dazwischen Büffel, Kameele, Elefanten; unter der unzähligen Menschenmenge fallen auch viele Bewaffnete auf, was man in den Städten Indiens sonst nicht zu sehen bekommt.» Ein anderes Bild zeigt uns einen Blick von der «Residency» aus, eine ziemlich öde, wunderliche Landschaft an der Stadtmauer mit zahllosen Wassertümpeln und Mauerresten. Auch den Nizam, den Selbstherrscher von Haidarabad finden wir in dem Buche abkonterfeit, einen noch jungen Mann, bis auf ein kleines, mit goldener Aigrette geziertes Käppchen vollkommen europäisch gekleidet; er sieht hochmüthig und müde zugleich aus. Dann sehen wir indische Waffenhändler, die Szene eines Waffenkaufes in der «Residency», eine Elefantenbatterie bei der Uebung, den Palast des Nizam, den Teich vor der grossen Moschee von Haidarabad u. s. w. Ein paar Skizzen schildern den national-arabischen Sport «Sheepcutting». v. Leipziger schreibt dazu: In der Mitte eines Rasenplatzes wird ein schwarzes Schaf aufgehängt, das der in wilden Lançaden vorüberjagende Reiter mit dem Säbel durchtheilen muss. Es ist dies ein besonders beliebter Sport der eingebornen Offiziere, die mit grosser Kraft und Eleganz das Schaf mit einem Säbelhieb total halbiren. Zu einer ganzen Reihe fesselnder Schilderungen gibt der Aufenthalt in Haidarabad unserm Künstler Anlass. Auch von einer in der Steppe nördlich von Haidarabad unternommenen Antilopenjagd mit dem Jagdleoparden, dem Tschitah, weiss er zu erzählen; ein grosses farbiges Vollbild des Indien-Werkes zeigt uns

das Halali der aufregenden Jagd, eine kleinere Skizze den originellen Karren, auf dem der Leopard durch Zebus zum Jagdgebiete gefahren wird. Am Abend des Jagdtages wohnten die drei Reisegefährten einem Feste bei einem der Grossen des Reiches ‚Salah Young' bei, einem Feste, das an Pracht alles vorher Gesehene übertraf. Nach dem Diner produzirten sich vor den Gästen ein halbes hundert Tänzerinnen, Nautch girls, von den Europäern gewöhnlich Bajaderen genannt. «Die begleitende Musik war monoton, der nimmer enden wollende Tanz bestand eigentlich nur in graziösen Bewegungen der Hand- und Fussgelenke und die zierlichen Figuren waren unter einer Unlast schwerer Kleider verdeckt.» So stellt auch Friedrich die Szene anschaulich dar. Was sich der Europäer gewöhnlich unter Bajaderen vorstellt, entspricht also anscheinend wenig der Wirklichkeit. In einem grösseren Bilde aus Benares hat der Künstler übrigens ebenfalls eine tanzende Bajadere dargestellt; auch hier erscheint die Tänzerin mit einer drückenden Last reichbestickter Gewänder behangen.

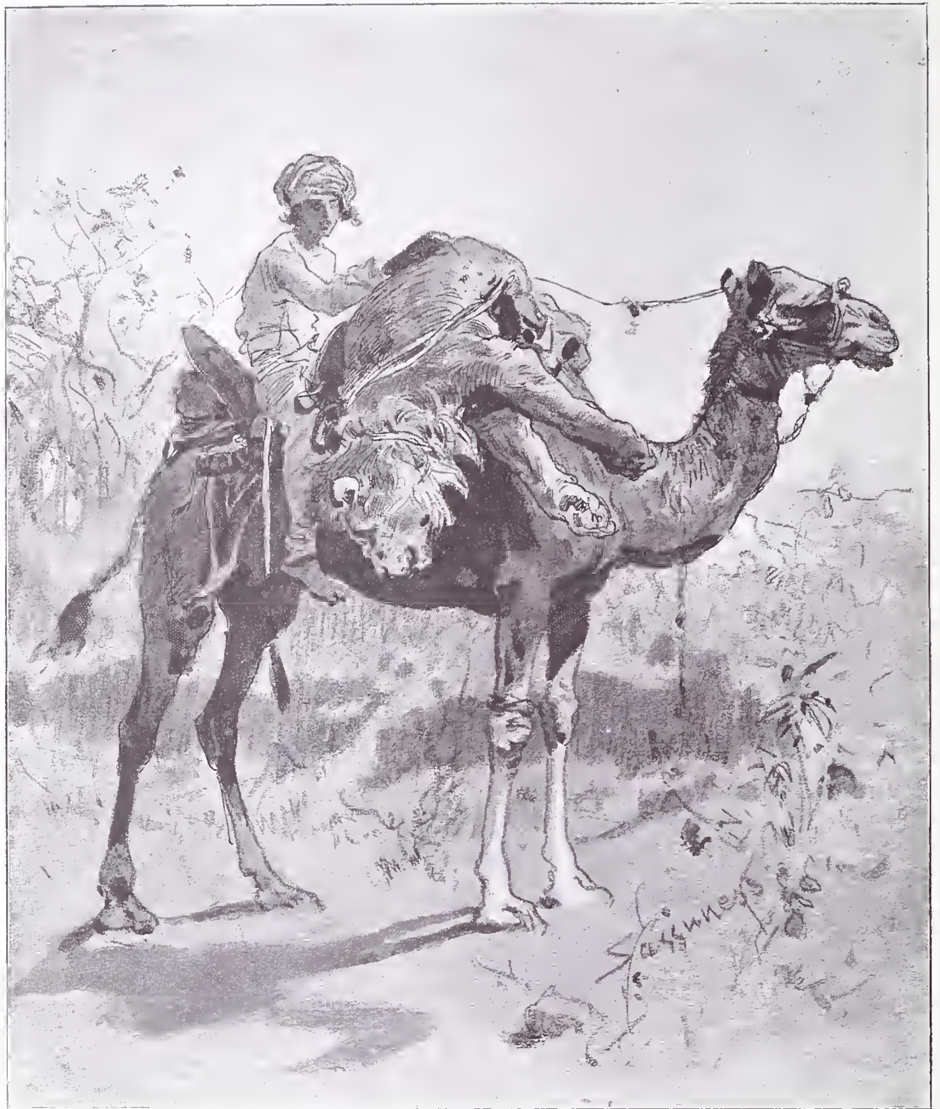
Im Allgemeinen fand Friedrich weniger Gelegenheit, die Frauen Indiens zu studiren als für ihn und die Freunde seiner Kunst wünschenswerth war. Da ein grosser Theil der indischen Frauen der mohamedanischen Religion angehört, sind sie meist tief verschleiert, oder ganz unsichtbar. Die Frauen der Vornehmen kommen kaum aus den für sie eingerichteten Theilen der Paläste oder Häuser. Die Frauen der niederen Kasten, die in den Städten überall sich ganz ungenirt zeigen, fand der Maler im frühen Alter oft sehr schön gewachsen und durch schöne, dunkle Augen und kleine, graziöse Extremitäten, besonders Hände, ausgezeichnet. Das Hauptgewand der Frauen ist das 9 m lange Sari, in das sie ihren Körper ungemein anmuthig zu hüllen, d. h. zu «wickeln» wissen. Doch war die Art, wie sie dies Gewand anlegen, für Woldemar Friedrich ungemein schwierig zu studiren. Obgleich er viele solche Stoffe gekauft hatte, konnte er doch keinen seiner Diener bewegen, ihm das Anlegen des Sari zu zeigen. Es gilt als unstatthaft, ja als entehrend, Frauengewänder anzuziehen. So steht man dort überall, wenn man Land und Leute studiren will, vor hemmenden Anschauungen, die auch die vielen Kasten unter sich auf's Strengste trennen. — —

Reichste künstlerische Ausbeute brachte der Jagdausflug in die Berge von Travancore, den die Expedition, nachdem sie zu Neujahr nach Madras zurückgekehrt war, von dort aus unternahm. Zunächst ging es nach Madura, der politischen und religiösen Kapitale Südindiens. Eine Skizze aus der grossen Pagode von

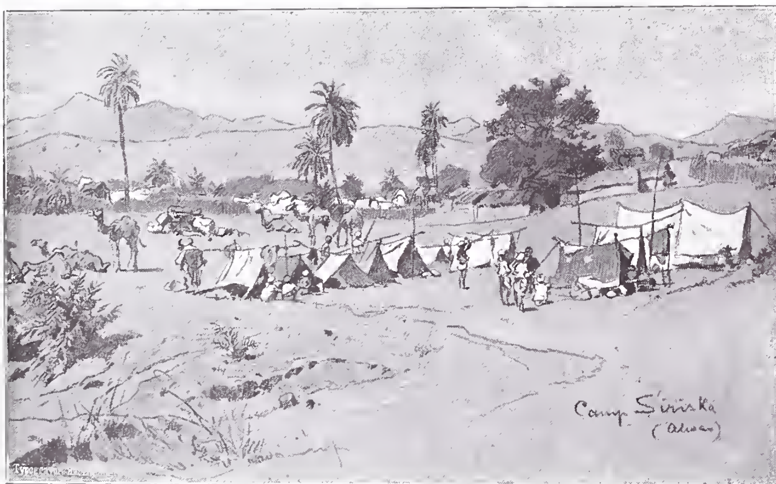


Madura, einem Tempel, welcher die Ausdehnung einer kleinen Stadt hat, sieht sich an wie eine phantastische Märchencomposition, wie ein Bild aus einer prunkvollen Feerie. Riesenhafte Reitergruppen mit sich bäumenden Pferden bilden die Träger der Decke eines Raumes, den eben ein religiöser Aufzug mit Sänften, Elefanten und Musikern durchschreitet. Der Hauptbestandtheil der grossen Pagode ist die «Halle der 1000 Säulen» — eigentlich sind es 997 — welche vollkommen unregelmässig, aber doch äusserst harmonisch gruppirt sind. Was die Reisenden nach dem Berichte ihres Chronisten bei einem nächtlichen Besuch in dem riesenhaften Tempelbau sahen, war ein Stück «Tausend und eine Nacht.»

Von Madura, der Pagodenstadt aus ging es zur Jagd in den Waldgebirgen von Travancore, wo die Europäer erst so recht mit der üppigen Schönheit der indischen Natur Bekanntschaft machen und ihren sportlichen Reisezweck nach Herzenslust erfüllen konnten. Sie sahen den Urwald mit seiner exotischen Blüthenpracht und Gethier aller Art, das unsereins sonst nur hinter den Eisenstäben der Menagerien und zoologischen Gärten zu Gesichte bekommt. Sie sahen Büffel- und Elefantenheerden in Menge und schossen auch manches Stück des seltenen Wildes. Von Wald und Wild der Berge von Travancore hat Friedrich treffliche malerische Schilderungen gegeben, groteske Brücken und Baumhütten, Bilder von der Reise in wunderlichen Ochsenkarren, Trägertypen, einen Flussübergang, Kindergruppen, Jagdscenen, Details aus der üppigen Vegetation des Urwalds, alles Erdenkliche hielt er mit Stift und Pinsel fest, verschiedene Lagerplätze der Jagdexpedition, Camp Bodanai Bametu und Camp Ootomanshola hat er mit besonderer Liebe im Bilde dargestellt. Camp Ootomanshola, wie wir es vom Künstler dargestellt sehen, liegt im Süden der Berge von Travancore, an der Malabarküste.



«Es ist eigentlich Station für den Beamten, der die Landgendarmerie zu beaufsichtigen oder die Cardamumpflanzungen zu revidiren hat, respektive die dort thätigen Arbeiter controllirt. Die Station besteht aus einem steinernen Hause mit der nothdürftigsten Einrichtung und Schilfhütten für die Eingebornen. Man sieht zwischen den Hütten Rauch aufsteigen, denn es ist früher Morgen und die Leute kochen ihr Frühstück. Beim Strahl der Frühsonne ballen sich die aus den weiten Waldthälern und den mit mannshohem Gras bestandenen Flächen aufsteigenden Nebelmassen zu Wolken, die aber in kurzer Zeit sich feierlich immer mehr zurückziehen, sich auflösen, und niemals in diesen ganzen Monaten des Winters Niederschläge geben. Die Niederlassung liegt auf einem Hochplateau mitten im Waldgebirge,





Woldemar Friedrich pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Camp Ootomanshola in den Bergen von Travancore.



der Wald mit den riesigen hochstämmigen Bäumen, zeigt jetzt, im Januar, die schönsten Farben, da die neuen Blätter vieler Bäume als orangegelbe oder leuchtend rothe Spitzen sich zwischen den alten, nicht abgefallenen, dunklen durchdrängen und, je nach ihrem Entwicklungsstadium, ganze Baumgruppen aus der Landschaft roth heraus leuchten lassen. Es sind hier gesuchte Jagdgründe, denn von der Hütte aus sahen wir oft des Morgens auf der nächsten Grasfläche Elefanten zu Dreien, zu Vieren, ja selbst zu Sieben grasen. Erst vor der steigenden Sonne zogen sie sich ins Dickicht zurück. Auch der grosse Sambar (Hirsch) war häufig zu beobachten. Der wilde Büffel, von den Engländern Bison genannt, ein Thier mit ausserordentlich starkem, schwerem Gehörn, ist in grösseren Trupps zu treffen. Starke Bullen sieht man einzeln. In den höheren Regionen dieses Gebirges leben Heerden von Ibex (Bergziege). Seltener ist der Tiger, der schwarze Panther und der gefürchtete Bär. Schwarze Affen, Tauben und der Dschunglcoq, der Vater unseres Haushahns machen sich im Walde besonders laut bemerkbar. Die zerstreut liegenden Pflanzungen ziehen Cardamum, Kaffee, Thee.» Mit dieser Notiz erläutert der Maler selbst sein Bild des Camp Ootomanshola.

Aller der zahllosen kleinen Skizzen und Studien, welche Jener zwischen die bedeutsameren «Nummern» seines Bildercyclus einstreut, hier ausführlicher zu gedenken, ist leider nicht möglich. Leider — denn gerade diese Kleinigkeiten sprechen eine merkwürdig persönliche



Sprache, die den Beschauer für die Schicksale der drei Reisegenossen lebhaft interessirt. Da sehen wir diese einmal auf der Pürsche auf Bergziegen, ein andermal blicken wir in das Innere eines Farmerhauses, das genau aussieht wie eine Jagdhütte im bayrischen Gebirge, erblicken ein Stück erlegtes Wild mit Treiber und Hund, das Conterfei irgend einer Reisebekanntschaft u. s. w. Einen ungemein pittoresken Anblick gewähren die Schilderung einer Bande von Teufelstänzern und die Einzelstudien zu dieser phantastischen Tänzergruppe. Diese Tänzer, die wahrhaftig aussehen, als seien sie eben dem Reiche Beelzebubs



entkommen, sind Bewohner der Berge Travancore's, im Süden, an der Malabarküste, südlich der Nilghiri Hills. Für den ausführlichen und langwährenden Tanz, welcher den Fremden vorgeführt wurde, schmücken sich die Darsteller in der denkbar primitivsten Weise. Sie bemalen sich den dunklen, nackten Körper ornamental mehr oder weniger reichlich mit weissem Lehm, Stücke von Affenfell dienen ihnen zum künstlichen Bart — eine Zierde, die ihnen in natura fehlt — Bambusgeflecht und gelbe Chrysanthemen werden als Schmuck verwendet. Herr v. Leipziger schreibt über das eigenartige Schauspiel:

«Eines Abends bereiteten uns die Shikaris und Djungl-Männer das eigenthümliche Schauspiel des halb religiösen, halb profanen Teufelstanzes. Ein freier Platz vor unseren Hütten diente als Bühne für ihre Künste. Die Scene war fabelhaft malerisch: Der Neumond goss durch leicht verhüllenden Nebel ein gedämpftes Silberlicht, ringsum der Urwald im tiefsten Schwarz, vor uns im Scheine der Lagerfeuer und Fackeln die phantastischen Teufelstänzer. Neun Männer wirkten bei der Aufführung selbst mit, während ein paar andere die grotesken Sprünge auf höchst primitiven Zithern und Schalmeien begleiteten und die ganze andächtig im Kreise hockende Menge der Träger unablässig einen monotonen Gesang ertönen liess. Der Held war zum Zeichen seiner hohen göttlichen Abkunft mit einer hohen rothen Mütze und einer Leinwandjacke bekleidet; das Gesicht der Heldin, die übrigens auch von einem Manne dargestellt wurde, war glänzend roth und weiss bemalt, wahrscheinlich, um das edlere Weibliche durch das helle Colorit anzudeuten. Sie trug ein rothes Gewand und war über und über mit den bekannten orangegelben Blüthenguirlanden behängt. Ferner war da ein böser Dämon,



Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Nautch girl (Tänzerin) in Benares.



der seinen hässlichen Charakter sofort durch die Schwärze seines Gesichts und das teuflisch Lauernde seiner Bewegungen verrieth, ein Spassmacher von der Seite des guten Prinzips mit bunten Flittern, und eine Anzahl scheusslich herausstaffirter Teufel, die sich aus Thierfellen Bärte gemacht hatten, und als Heergefolge des bösen Dämons wie besessen herumsprangen. Wir verstanden natürlich kein Wort, aber mit etwas Phantasie konnte man sich einen ungefähren Begriff von der Idee des Schauspiels machen.»

Als der ereignissreiche Jagdausflug in die Berge von Travancore zu Ende war, zogen die Reisenden in paradiesischer Gegend «unter Palmen» an der Malabarküste hin, zunächst nach Cottayam. Von der Landstrasse nach diesem Orte hat unser Künstler ein Bild gemalt, das Einem wohl Sehnsucht nach diesem Fleck Erde machen könnte. Von Cottayam aus zieht sich eine 40 km lange Lagune parallel mit dem Meere hin, von diesem nur durch einen schmalen Langstreifen getrennt. Ein Bild Friedrich's zeigt uns die drei Indienfahrer wie sie durch dieses «Backwater» hinfahren auf dem Deck eines «Cabin-boat» mit eingebornen Ruderern. Ein wunderbarer Sonnenglanz liegt auf dem Wasser, das der Kiel des elegant geformten Bootes durchschneidet.

Cotchin, wo einst Marco Polo als erster Europäer in Indien landete und Vasco di Gama's Grab liegen soll, und Calicut wurden nur besucht und überall nahm Friedrich reizende Skizzen mit; dann ging die Fahrt nach Bombay zurück, wo die Reisenden ihre durch das Trapperleben in den erwähnten Jagdgebieten stark mitgenommene Ausrüstung ergänzten. Sie waren jetzt Gäste des Herzogs von Connaught, der in den Wintermonaten auf einem Rasenplatz an der Bay sein Zeltlager aufschlug, ein Lager, das freilich mit allem erdenklichen Comfort ausgestattet war und Unterhaltungen der mannigfaltigsten Art bot. Auch von diesem im Schatten mächtiger Bäume liegenden Zeltlager gibt uns W. Friedrich ein Bild.

Von Bombay aus brachen die drei Europäer zu einem neuerlichen Jagdausflug in ein selten besuchtes Revier auf, die nordwestliche Küste in die Gegend der grossen indischen Wüste. Als Gäste des Rao's in Bhooj (Cutch), eines Fürsten, dessen interessante Erscheinung Friedrich's Stift ebenfalls in markigen Zügen festgehalten hat, erlebten Jene allerhand anregendes Jagdvergnügen, z. B. ein pig sticking, eine Wildschweinjagd zu Pferde mit langen Bambuslanzen. Auch von dieser exotischen Jagd hat der Maler eine charakteristische Skizze aufgenommen, ebenso von einer unter originellen Umständen unternommenen Pürsche auf Gazellen. Aber noch edleres Wild war der Flinte der Jäger vorbehalten. Auf der Káthiáwarhalbinsel, westlich von Cutch liegt ein ungeheurer Wald, die einzige Stelle in Indien, wo noch Löwen vorkommen. Auf dem Wege nach jenem



Wald begegnet den Jägern eine Gruppe, welche dem Maler Stoff zu einem reizvollen Bilde geliefert hat. Hören wir zu dem Bilde wieder den Chronisten der Reise:

«Die einzigen lebenden Wesen, denen wir unterwegs begegneten, waren eine Frau mit drei Kindern, die sich wahrscheinlich auf dem Heimwege zu ihrem irgendwo im Walde versteckten Dorf befanden. Den kleinsten, nackten Jungen trug die Mutter auf der Hufte, die beiden älteren trollten auf einem Büffel hinterdrein. Scheu, das Gewand halb vor das Gesicht gezogen, streckte sie uns die Hand des Jungen entgegen, der diese Geberde durch das übliche leise «Backschisch Sahib» verdeutlichte.

In dem erwähnten Walde schoss der Herzog Ernst Günther einen Löwen und sein malender Reisegenosse hat die Heimkehr von der Löwenjagd verewigt, wobei wir die majestätische Jagdbeute auf den Rücken eines Kameels gebunden sehen. Damit war, zumal der Aufenthalt in jenem dürren und heissen Waldgebiete nicht sehr angenehm war, zunächst der Ehrgeiz der Jäger gestillt und sie kehrten zurück. Bei der Annäherung an die Hauptstadt Júnágadh, nach langer Fahrt durch den vertrockneten Wald und die staubige Sandöde, bog ihr Wagen auf ein einzelnstehendes Haus ein, das Rasthaus für Fremde, das auch ihnen zum Aufenthalt dienen sollte. Vor dem Hause stand die uniformirte Musikbande des Maharadjah von Káthiáwar, welche die Fremden mit «God save the Queen» bewillkommte. Auf der andern Seite der Strasse war eine kleine Musikbande aufgestellt, die einen ungemein farbenprächtigen Anblick bot — so farbenprächtig, dass Friedrich wieder nicht umhin konnte, ihn im Bilde festzuhalten. Es waren etwa 15 ganz dunkle Männer in scharlachrothem Rock, orangengelben Turban und weissen Beinkleidern, die auf Grauschimmeln sassen, deren Geschirr theilweise reich mit Silber beschlagen war. Der Erste schlug zwei Kesselpauken, deren violettblauer, silbergestickter Behang bis zur Erde reichte, der Zweite schwenkte die grünrothe Fahne, während die übrigen nicht ohne grosse Mühe ihre feurigen Pferde in nothdürftiger Paradestellung zu halten bestrebt waren. Echt orientalischer Prunk, der wohl unseren europäischen Begriffen vom Glanz der Höfe indischer Fürsten entspricht, empfing die fremden Gäste auch im Palast.

Auf der Rückreise über die Halbinsel nach Calcutta an der Station Ahmedabad erreichte die deutschen Wanderer eine Nachricht, die damals den ganzen Erdkreis erschütterte; mit dürren Worten meldete der Telegraph das Hinscheiden Kaiser Wilhelm's I.

Der Aufenthalt in Calcutta gab dem Künstler wenig Stoff zum zeichnen — das Bemerkenswertheste, was er aus dieser Gegend mitbrachte, ist wohl eine Ansicht des himmelhohen, beängstigend hoch aufragenden Kintschinjinga. Um so reicher war die Ausbeute in Benares, dessen berühmtes «Dassameth Ghat» — von englischen Künstlern oft und mit Vorliebe gemalt — mit allen Einzelnheiten dargestellt wurde. Eine farbige Reproduktion der wunderbar pittoresken Ansicht ist dem Indienwerke beigegeben, eine Nachbildung ziert auch dieses Heft. Professor Woldemar Friedrich sagt uns über dieses wundersame Bild: «Der Ort ist das Gangesufer, an dem sich breite Treppenanlagen hinziehen, auf welchen man von den zahlreichen Palästen und zahllosen Tempeln niedersteigt. Jeden Morgen baden hier Tausende von Menschen in dem heiligen Strome. Hunderte von geflochtenen Schirmen sind aufgestellt,

um schattige Plätzchen zum Ruhen zu geben. Auf die Stufen werden die nassen Gewänder zum Trocknen ausgebreitet, mit welchen die Frauen in's Wasser steigen, und die sie sehr geschickt und dezent mit trocknen vertauschen. Die Männer hocken meist nackt unter den Schirmen und verrichten mit zur Sonne gewandtem Gesicht ihr Gebet im Wasser, dazwischen fahren Boote aller Art, auch schwimmt ab und zu eine noch mit Blumen bekränzte Leiche vorüber, denn als das höchste Glück für den Inder gilt es, in den Wellen des Ganges gebettet zu werden und wenn das auch von der englischen Regierung verboten ist, wird wohl auch diese Verordnung nach Möglichkeit umgangen. Auch verliert das Wasser dadurch nicht an seiner appetitlichen Heiligkeit, wenn es auch dem inneren Menschen zugeführt wird. Ein Stückchen weiter nach rechts von dieser Ansicht befindet sich dicht am Wasser ein Verbrennungsplatz der Todten. Auf leicht geschichtete Holzstösse wird die gänzlich in ein weisses Tuch gewickelte Leiche, nachdem sie eine Weile in das heilige Wasser des Flusses gelegt worden ist, zwischen und unter weiteren Holzstücken verpackt, es wird angezündet und die umhersitzende Verwandtschaft wartet den Verlauf der Verbrennung in Seelenruhe ab.» Neben allerlei prunkvollen Architekturbildern aus Benares hat Friedrich auch diesen Verbrennungsplatz für das Prachtwerk gezeichnet. Die Pracht jener Architekturbilder zu beschreiben, ist nicht wohl möglich. Auch Reproduktionen der Bilder, wenn sie nicht farbig gehalten werden können, geben keinen rechten Begriff davon.



Von Mougal Sing, dem Beherrscher von Alwar wurden die drei Reisenden zur Tigerjagd eingeladen, dem letzten, aufregendsten und grössten Jagdvergnügen, das ihnen zu Theil werden sollte und dem natürlich der Maler auch eine entsprechende Anzahl der Blätter seines Skizzenbuches gewidmet hat. Ein mit furstlicher Pracht ausgestattetes Zeltlager in Suriska, etliche 20 Meilen von Alwar, nahm sie zunächst auf. Das Lager, die Jagdelefanten und ihre Ausrüstung, der vom Maharadjah erlegte Tiger, der in seiner Pose auf malerischen Felstrümmern wirklich, wie Herr von Leipziger schreibt, dem Löwen von Luzern glich, das Alles wurde gezeichnet. Und dann noch ein Diener mit einem Jagdluchs, Tanzpferde in Jajpur, ein wunderlicher Fakir, eine Gruppe Hinduweiber, einige landschaftliche Ansichten — und mit dem Selbstbildniss des Künstlers schliesst die reiche Bilderserie von «Sechs Monate Indien.»

Ueber die künstlerischen Qualitäten des Cyclus ist wohl schon genug gesagt. Mit jedem Blatte steigert sich für den Beschauer die Freude an der ehrlichen Ursprünglichkeit, an der überzeugenden, phrasenlosen Treue der Schilderungen. Und das ist eben das Beste an ihnen für die grosse Zahl Derer, die das Wunderland selbst nicht zu sehen bekommen: Man glaubt den Bildern auf's Wort. So muss es aussehen, so sieht es dort aus.

Vielleicht bleibt noch zu erwähnen, dass Woldemar Friedrich oft unter den unbequemsten Voraussetzungen

schaffen musste. Die Zeit war bei dem vielen Hin- und Herreisen an den einzelnen sehens- und schildernswerthen Punkten meist sehr knapp, die Temperatur so, dass dem Künstler, der am frühen Morgen sich an's Skizziren machte, die Schweisstropfen über Hände und Rücken liefen. In den grösseren Städten wiederum ist ein Maler eine so seltene und wunderbare Erscheinung, dass er meist, sobald er sich an die Arbeit gesetzt hatte, vor «Publikum» das, was er abzeichnen wollte, nicht mehr sah. So arbeitete unser Künstler immer unter erschwerenden Umständen, jede freie Minute ausnützend, und oft spät Abends, von anstrengenden Touren zurückgekehrt, die flüchtigen Striche, welche er bei diesen in's Skizzenbuch machen konnte, aus der frischen Erinnerung ergänzend. Besonders schwierig war es stets, Menschen zu Modellen zu bekommen, zunächst wegen der absoluten Unmöglichkeit, sich zu verständigen und dann wegen der Scheu der Eingebornen vor dem fremdartigen Metier. Die Frauen dort besonders sind scheu und dem Fremden gegenüber unnahbar und nur an Orten, wo eine ansässige Dame die Vermittlerin machte, gelang es dem Maler, Weiber zum Modellstehen zu bewegen. Und auch dort bekamen die Unterhändlerinnen oft Körbe. Das Verständniss der ganzen Bevölkerung für Malerei und Zeichenkunst fand Friedrich merkwürdig gering. Dass man ausser den Gottheiten und Fürsten noch andere Sterbliche abkonterfeien könne, schien ihnen nicht recht einzuleuchten, wie mancher Vorfall bewies.

Wie Friedrich die Aufforderung zur Reise in den Vorbereitungen zu dem grossen Wittenberger Reformationsbild traf, so wurde auch bald nach der Rückkehr aus Indien, nachdem die Skizzen und Studien geordnet und vervollständigt und einige kleine Bilder danach entstanden waren, diese so ganz andere Arbeit wieder aufgenommen und wenn der Maler auch bald darauf an der Riviera nochmals eingehende «südliche Terrainstudien» machte, um sich für einige indische Motive zu begeistern, blieben dekorative Malereien grösseren Massstabes doch seine Hauptbeschäftigung. Er fürchtet, dass ausser der Herausgabe des Indienwerkes sich kaum noch ein bedeutendes künstlerisches Ausnützen dieser schönen aber schnell beendeten Reise erwarten lassen werde.

Uebrigens ist erst unlängst ein reizendes Kinderbuch mit Zeichnungen Woldemar Friedrich's erschienen, das wieder seine alte Sympathie für den traulichen Humor und die anmuthige Romantik Ludwig Richter'scher Kunstanschauung beweist. Seine Vielseitigkeit ist anscheinend wirklich ohne Grenzen und sie wird uns wohl mit der Zeit noch durch manche künstlerische Ueberraschung erfreuen.





Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hindu-Frauen.

Lord Leighton †

von

HELEN ZIMMERN

Zu den Ehren, welche die Königin Victoria dieses Mal zu Neujahr ertheilt hat, zählt auch die Verleihung der Pairswürde an Sir Frederick Leighton. Es sollte ihm nicht lange vergönnt sein, sich der Rangerhöhung zu erfreuen. Schon im Laufe des verflossenen Jahres war es kein Geheimniss mehr, dass der Präsident den Todeskeim in sich trug, und — wie bei der Natur seiner Krankheit, einem Herzleiden, zu erwarten stand, ist er demselben plötzlich erlegen. Er starb in seinem Hause, Holland Park Road, am 25. Januar im sechsundsechzigsten Lebensjahr. Die unmittelbare Ursache seines Todes war eine in den letzten nebligen Wochen erworbene Erkältung. Trotzdem war er künstlerisch thätig bis kurz vor seinem Ende, und noch eine halbe Woche vorher hatte er Modelle in sein Atelier bestellt.

Der als persönlicher Freund und dreissig Jahre lang ihm als Arzt nahestehende Mr. Arthur Roberts, der mit dem Doctor Lauder Brunton bei dem Sterbenden geweilt hat, sagte in einem Bericht über dessen letzte qualvolle Stunden:

«Er bewies einen wunderbaren Heroismus und sehr viel Geduld. Die einzige Klage, welche über seine Lippen kam, war: ««Können Sie nicht mehr für mich thun?»»

Er ist bei vollem Bewusstsein geblieben, bis das Ende eintrat, und sein letztes Wort zu seinem Freunde, Nachbar und Collegen, Mr. Valentin Prinsep war: «Give my love to all at the Academy» (Grüssen Sie mir Alle in der Akademie).

Den Präsidentensitz der königl. Kunstakademie hatte Frederick Leighton seit 1878 inne, und bei dem ihm zu Ehren veranstalteten Banket der Kunstvereine gab Sir John Millais damals eine hübsche und nach seiner jetzt erfolgten Ernennung zu Lord Leighton's Nachfolger nunmehr doppelt interessante Erinnerung zum Besten:

«Ich war noch ein ganz junger Mann, als Thackeray bei irgend einer Gelegenheit auf mich zukam. ««Millais, mein Junge»», sagte er, ««you must look to your laurels (Nehmen Sie Ihre Lorbeeren hübsch in Acht). Ich habe da in Italien einen jungen Menschen kennen gelernt, ich sage Ihnen, der wird noch mal Präsident der Royal Academy.»» «Ich muss gestehen», setzte Millais hinzu, «dass ich von diesem Ausspruch Thackeray's nicht sehr erbaut war. Ich hatte von Frederick Leighton noch nie etwas gehört und dachte in meinem jugendlichen Ehrgeiz, es könne mir selber dereinst das Glück, Präsident zu werden, beschieden sein. Inzwischen habe ich seine Bekanntschaft gemacht und heute ist mir's, als sähe ich Thackeray wieder vor mir; der Humor blitzt ihm aus den Augen, wie er mich durch die alte Brille anguckt, als wollte er sagen: ««Ja, Millais, mein Junge, hab' ich's Dir nicht gesagt?»» «Und ich», schloss Millais, «beuge mich vor der von Thackeray bewiesenen Urtheilskraft und preise den gerechten Verlauf der Ereignisse und die Wahrheit, die der grosse Humorist erkannt hat.»

Die Wahrsagekunst Thackeray's dürfte im Grunde nicht gar so wunderbar erscheinen. Wenn bei dem Jüngling schon die charakteristischen Eigenschaften hervortraten, welche den Mann in reiferen Jahren zu einer so hervorragenden Persönlichkeit stempelten, so liess sich unschwer erkennen, dass er einst als Künstler einen hohen Rang einnehmen werde. Und als er seinen Platz unter den Ersten hatte, da war natürlich in einem solchen Manne, der die Vorzüge einer imponirenden Erscheinung und Feinheit des Benehmens mit kosmopolitischer Bildung

und Sprachgewandtheit,*) mit einem hohen Bildungsgrad überhaupt verband, das Muster eines Präsidenten der königlichen Akademie gefunden.

Dass sich schon in ganz jungen Jahren die künstlerische Begabung unverkennbar bei ihm offenbart haben musste, zeigt noch eine andere Geschichte aus seiner Jugend. Sein Vater, ein Arzt, war nicht geneigt, ihn Künstler werden zu lassen. Es mochten dem besorgten Vater wohl die unstäte Lebensweise und die pekuniären Schwierigkeiten vorschweben, welche damals — mehr noch als jetzt — das Loos der englischen Maler, selbst der besseren, waren. Schliesslich versprach er, seine Einwilligung geben zu wollen, im Falle er nur Gewissheit darüber erlangen würde, dass der Junge Talent genug habe, um wirklich ein Künstler von Bedeutung zu werden. So wurde denn der Beschluss gefasst, einer Autorität, dem amerikanischen Bildhauer **Hiram Powers**, Schöpfer der «griechischen Sklavin», einige Arbeiten des Knaben vorzulegen und von dem Ergebniss der Prüfung die Entscheidung abhängig zu machen. Das Urtheil, welches sofort nach der Besichtigung erfolgte, lautete ebenso günstig wie entschieden: «Mein Herr, es steht ganz im Belieben Ihres Sohnes, wie berühmt er werden will» (Sir, your son may be as eminent as he pleases).

28. 4. 94

2 Holland Park Road.
Kensington. W.

Wo es auch immer sein mochte — ob als Redner vor einer glänzenden Versammlung im Burlington House (dem Sitz der Akademie) oder im Mittelpunkt der Prüfungscommission, vor der die Tausende von Gemälden, welche zur akademischen Ausstellung eingesandt werden, langsam Revue passiren müssen; ob inmitten eines grossen Kreises von Nachmittagsgästen in seinem Atelier fröhlich plaudernd, oder auch an einem seiner grossen Bilder malend — überall war Sir Frederick Leighton ein Mann, der grade an seinem rechten Platz ist.

Ein durchaus sympathischer Charakter war der ebenso vielseitig, wie gründlich gebildete Präsident der englischen Kunstakademie. Wohin er auf seinen Reisen in ganz Europa gekommen sein mag, ward er von Jedem mit Freude begrüsst, wie man auch ihm ansah, dass er sich zu Jedermann freute. Mit der Fähigkeit, in allen modernen Sprachen Unterhaltung zu führen, verband er Interesse und Verständniss für die zeitgenössische Literatur. Er war auch ausserordentlich musikalisch und in seiner Jugend ein tüchtiger Dilettant in der Schauspielkunst. Dass seine Erziehung eine kosmopolitische war, hatte natürlich an der Entfaltung dieser Vielseitigkeit bedeutenden Antheil. Schon sein Grossvater, ein Arzt, war zeitweilig beim Kaiser von Russland angestellt ge-

*) Wie mühelos er sich schriftlich in unserer Muttersprache auszudrücken wusste, zeigt das unserem Artikel beigegebene Facsimile eines seiner Briefe, der uns freundlichst vom Empfänger desselben, Herrn Maler Max Nonnenbruch, zur Verfügung gestellt wurde. Beachtenswerth dürfte an dem charakteristischen Autograph die den meisten Ausländern unbequeme deutsche Schrift sein, deren sich deutsch schreibende Engländer sonst nicht zu bedienen pflegen.

wesen, und seinem Vater, gleichfalls Mediciner, der vor einigen Jahren in den Neunzigern gestorben ist, wohnte jene Wanderlust der Briten inne, welche so viele Engländer antreibt, bald hier, bald dort in Europa ihr Zelt aufzuschlagen. Der ältere Leighton war ein bedeutender und wissenschaftlich gebildeter Mann, und die verständige Art, wie er die künstlerische Entwicklung seines Sohnes unterstützt hat, steht in vortheilhaftem Gegensatz zu dem Verhalten so vieler Väter geniebegabter Söhne. Von der Stunde an, da er von Hiram Powers in Florenz gehört hatte, dass aus seinem Sohne, wozu er auch immer ihn bestimmen möge, doch nie etwas Anderes als ein Künstler werden würde, gab er dem Knaben — er war damals erst ein Knabe — vollauf Gelegenheit, alle Bildungsmittel zu benutzen, welche sich jungen Künstlern in Europa bieten. Mit zehn Jahren erhielt er schon Zeichenunterricht in Rom. Den ersten Studienkursus nahm er auf der Florentiner Akademie der schönen Künste, als er noch nicht voll 14 Jahre zählte. Diese Akademie stand zu jener Zeit unter der Leitung von Bezzuoli und Segnolini. Geschmacksverirrungen und Manierirtheit beherrschten damals den Florentiner Kunststil. Eine Vorliebe für das Ueberladene und Conventionelle machte sich in hohem Grade bemerkbar. Und der junge Leighton, der ausserordentlich leicht und schnell lernte, machte alle diese Florentiner Künsteleien und Extravaganzen mit, bis sie so fest bei ihm sassen, dass es ihm jahrelange Anstrengung kostete, sie wieder los zu werden. Dem sei nun aber, wie ihm wolle, er lernte wenigstens vortrefflich zeichnen. Und dass es die Florentiner Schule war, der er diesen grossen Vorzug zu danken hatte, ist gewiss; denn unfehlbare Sicherheit im Zeichnen ist nur zu erwerben, wenn Auge und Hand in ganz jungen Jahren geübt werden.

Von Italien zog die Familie nach Frankfurt, wo Leighton sein erstes Gemälde: «Giotto, von Cimabue entdeckt», gemalt hat. Die Figur des Cimabue scheint seine Phantasie zu jener Zeit überhaupt in hohem Grade gefesselt zu haben, denn bald darauf wählte er wiederum ein Ereigniss aus dem Leben dieses Künstlers als Gegenstand eines grossen Bildes, die Prozession, in welcher die berühmte Madonna jenes Meisters von dessen Atelier im Borgo Allegri nach der Kirche Santa Maria Novella getragen wurde, wo sich das Gemälde noch heute befindet.

Der junge Leighton nahm sodann für kurze Zeit in Paris Aufenthalt, wo er die Tizians im Louvre copirte und mit mehreren anderen jungen Künstlern in einem Atelier für Kunstfreunde in der Rue Richer studirte. Als er nach Frankfurt zurückkehrte, wurde er ein Schüler Steinle's, der sich energisch bemühte, ihm die Florentiner Manier abzugewöhnen, welche dem strengen Nazarener verhasst war. Steinle's Einfluss ist unstreitig der Hauptfehler Leighton's zuzuschreiben, der kalte, metallische Ton in seiner Farbenbehandlung. Er liebt jenes Hartblau und Purpur, woran die sonst so sympathischen und vortrefflichen Werke Overbeck's und seiner Schule leiden, jene kalte, des Lufttons bare Farbenstimmung, die noch jetzt der Münchener Schule anhaftet, und von der sie die jüngeren impressionistischen Künstler mit allen Kräften zu befreien trachten. Unter Steinle hat sich auch vielleicht die Neigung zum Plastischen zu entwickeln begonnen, die sich in allen Werken Sir Frederick's zeigt. Fast möchte man meinen, dass die Inspirationen zuerst bei ihm die Gestalt von Skulpturen angenommen und sich dann erst in Motive zur Malerei verwandelt haben. Er skizzirte, wie er selber gesagt, einen Gegenstand wohl zwanzigmal, immer wieder etwas daran ändernd. War er dann aber mit der Aufnahme zufrieden, so übertrug er sie direkt auf die Leinwand und änderte auch kein Tüpfelchen mehr daran.

Seine Vorliebe für die griechische Plastik bekundete sich in seiner ganzen Umgebung; ein Hauch des Classischen durchwehte sein Atelier, dessen Hauptzierde Copieen der Elgin-Antiken bildeten, die er auch auf seinem in der Gallerie der Uffizien befindlichen Selbstporträt als Hintergrund angebracht hat. Er fühlte sich im Einklang mit dem griechischen Geist, daher auch sein ausgeprägter Sinn für Formenschönheit, welche von den Modernsten der modernen Richtung nur allzu sehr vernachlässigt wird. Leighton huldigte durchaus der Liebe zum Schönen. Jede Kunst, die so wie die Leighton's nach Schönheit strebt, und zwar nicht nur nach einer solchen, die für Jedermann sichtbar ist, sondern nach Schönheit im idealen Sinn, kann nicht gut anders, als eklektisch sein. Es gibt aber Unterschiede in dem, was man Eklekticismus nennt, und auf Leighton angewendet, bedeutet die Bezeichnung Eklektiker nur, dass er die Kunst aller Länder und aller Zeiten studirt hat. Empfänglich für alles Schöne, hat er, was er sah und in sich aufnahm, seiner Kunst assimilirt. Mehr hat vielleicht kein Künstler von seinen Vorgängern gelernt, es würde aber ungerecht sein, ihm desshalb die Individualität abzusprechen. Die luxuriöse Pracht des Orients, die Herrlichkeiten Italiens und die ruhige Schönheit des

Griechenthums haben seine Kunst wohl beeinflusst, indessen ist er weder Anhänger einer bestimmten Schule, noch eines besonderen Meisters gewesen. Die Schönheitsideale der grossen Venetianer waren auch die seinen, die Eindrücke, welche ihn begeisterten, sind von gleicher Art, wie die, welche sie liebten. Trotzdem verstand er, mit den Augen eines Menschen des neunzehnten Jahrhunderts zu sehen, und auch in der Farbenbehandlung ging er durchaus seinen eigenen Weg. Einige seiner grossartigsten Compositionen nach Motiven aus der alten Geschichte Griechenlands mahnen uns weit weniger an die Bildwerke der Hellenen, als an ihre Gedichte und Dramen.

Im Jahre 1851, als der damals zweiundzwanzigjährige Leighton noch Frankfurter Kunstschüler war, reiste er nach England zur Londoner Weltausstellung. Diese erste allgemeine Industrie-Ausstellung wurde bei ihrer Eröffnung als ein mächtiges Zeichen der Herrschaft jener Künste des Friedens bejubelt, deren malerische Darstellung später dem jungen Künstler so schön gelingen sollte. Es war in der That eine wunderbare Sammlung von industriellen Erzeugnissen, worunter indessen keines sein durfte, das kriegerischen Zwecken gedient hätte. Denn man glaubte, dass die Aera des Krieges dem friedlichen Walten der Industrie gewichen sei — ein glücklicher optimistischer Traum, dem mehrere der blutigsten Kriege des Jahrhunderts folgen sollten.

In London wurde Leighton damals mit Vielen schon bekannt, die Genossen seiner späteren Jahre werden sollten, aber noch nicht mit Millais, seinem würdigen Rivalen in der Kunst, dessen Bildniss jetzt neben dem seinen in der Gallerie der Uffizien hängt. Ein Andenken an seinen Aufenthalt in Deutschland besitzt Darmstadt — ein Freskogemälde, das er zu einer feierlichen Gelegenheit daselbst in Gemeinschaft mit einem anderen Künstler, Namens Gamba, gemalt hat. Das Schloss, wo sich das Bild befindet, ist verfallen, doch hat der Grossherzog von Hessen das Gemälde durch ein Dach vor Nässe geschützt.

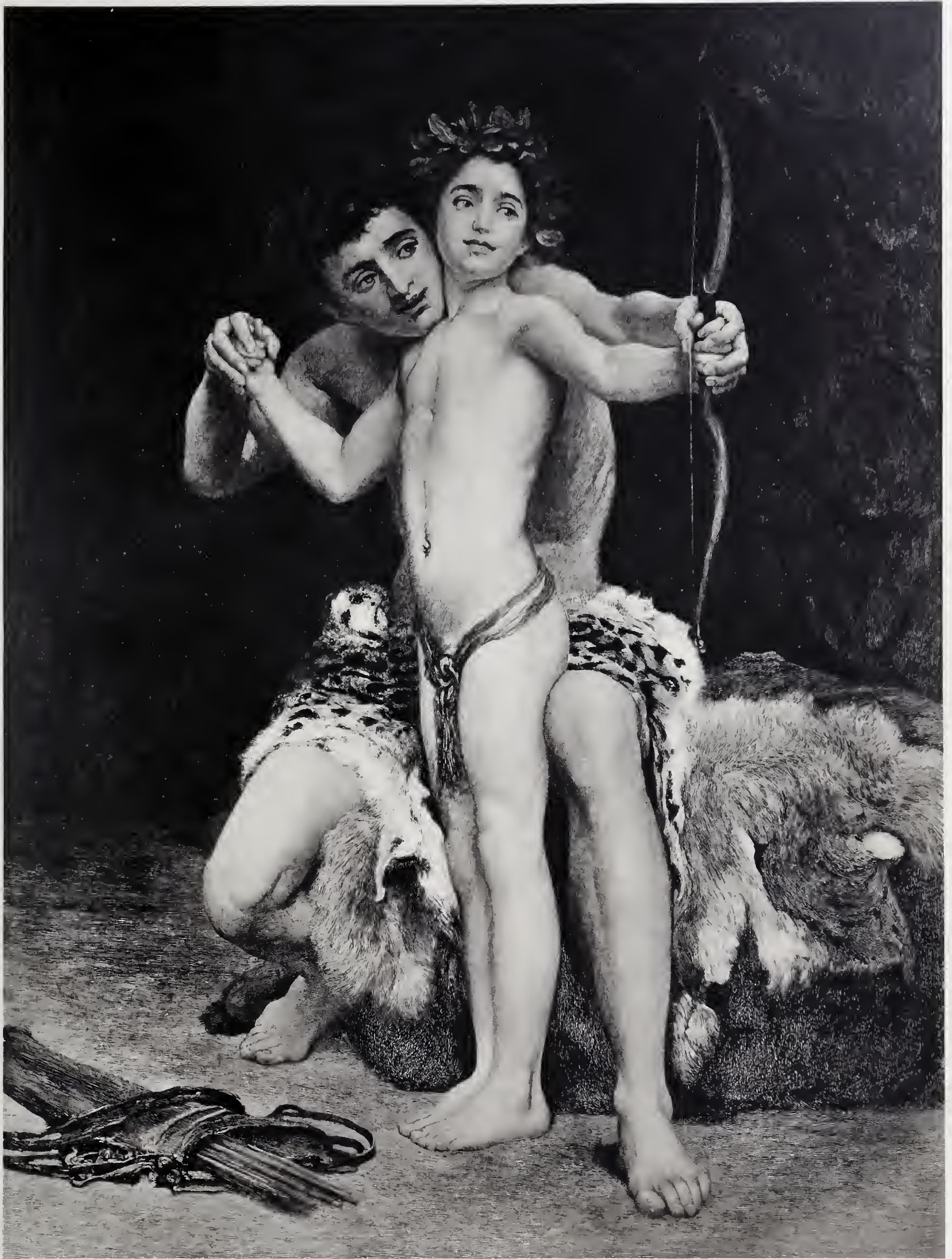
Sir Frederick's erstes bedeutendes Werk, auch das erste Bild, welches er zur Ausstellung der k. Akademie gesandt hat, ist die schon erwähnte Prozession des Cimabue. Es ist in Rom gemalt und wurde schliesslich von der Königin von England angekauft, in deren Privatsammlung im Buckingham-Palast es sich befindet. Die liebevolle Sorgfalt, mit der die Florentiner Gegend gemalt ist, zeugt davon, wie heimisch der Schöpfer des Bildes in der schönen Stadt war, in welcher er einen Theil seiner Knabenzeit verlebt hat. Seine Liebe zu Florenz bekundete sich noch vor etlichen Jahren, als er das Ritornell singen hörte:

> «O Uccelin che vieni d' Fiorenza
> Insegnami l'amor, come comincia.»
> («Du Vöglein aus Florenz, o sage, wie
> Kommt wohl die Liebe, wie entfliehet sie?»)

Da rief der Maler ganz begeistert aus: «O, Sie können sich nicht denken, wie man sich glücklich fühlen würde, auch nur einen Vogel aus Florenz zu sehen!

Leighton's Florentiner Aufenthalt konnte übrigens nur dazu dienen, ihn in seiner Vorliebe für das griechische Wesen zu bestärken. Welche Bahnen die Kunst auch dort wandeln mag, das Leben daselbst ist griechisch. Ruhig, ohne Erregung, fast gleichgiltig, beobachtet der Florentiner die Ereignisse, welche die Welt bewegen, mehr als ein Zuschauer, denn als Betheiligter. So war es wenigstens in Leighton's Jugendzeit.

Der «Triumphzug Cimabues» ist auf einer langen, schmalen Fläche gemalt, hat also ein dem Gegenstande günstiges Format. Den Hintergrund bilden die florentinischen Hügel, und eine Mauer, die sich vor denselben hinzieht, dient dazu, die Gestalten der daran Vorüberwandelnden wirksam hervortreten zu lassen. In der Ecke links sieht man eine Gruppe festlich gekleideter Florentiner; hinter ihnen schreitet Cimabue, im weissen Gewande, die weisse Spitze seiner Kappe mit einem Kranze geziert; seinen Schüler Giotto, der noch im Knabenalter steht, führt er an der Hand. Den nächsten Platz im Zuge hat das berühmte Madonnenbild über einem transportablen Altar. Gehalten wird es von einer Anzahl Männer, und die Stricke, an denen es befestigt ist, sind mit Blumen umwunden. Sodann folgt eine Schaar zeitgenössischer Künstler, um dem grössten unter ihnen ihre Huldigung zu bezeigen. Da sind Simone Memmi, Gaddo Gaddi, Niccola Pisano, Buffalmacco und Arnolfo di Lapo. Hierauf kommt der Gonfaloniere von Florenz, der einen schönen Grauschimmel reitet, in Blau und Scharlach gekleidet ist und einen Hermelinkragen über den Schultern trägt. Schlingpflanzen, mit welchen die Mauer oberhalb seines Kopfes berankt ist, erhöhen den farbenreichen Festglanz, welcher besonders auf diesem Theil des Bildes liegt und wiederum seltsam absticht gegen die ruhige, graue Gestalt Dante's, der an einen Baum gelehnt, dem Schauspiel wie verwundert zuschaut mit dem sardonischen Blick von Einem, der die Hölle kennt.



Frederick Leighton pinx.

Hit.

Ein anderes italienisches Motiv ist «Dante im Exil», welches Werk der Künstler im Jahre 1864 ausgestellt hat. In Paris malte er den «Triumph der Musik», die Scene darstellend, wie Orpheus vor Dis und Proserpina spielt. Dieses Gemälde hatte beim britischen Publikum keinen Beifall, und hauptsächlich desshalb, weil das Instrument des Orpheus eine Violine ist. Zwar hat Raphael ihn auf dem herrlichen Fresko im Vatican ebenfalls mit einer Violine dargestellt, aber die britischen Philister murrten trotzdem. Fra Angelico's Engel und zahllose andere musicirende Engel spielen die Violine — das britische Publikum aber hätte wahrscheinlich selbst Raphael und Fra Angelico gehofmeistert, wenn diese ihrer Kritik erreichbar gewesen wären. Aber ein englischer Künstler, an dem muss ein Exempel statuirt werden, und dazu glaubte sich vox populi berufen, welche ja Viele als vox Dei betrachten. Der Künstler liess sich dadurch nicht entmuthigen. Er hatte dieses Instrument absichtlich für seinen Orpheus gewählt, weil sich durch dasselbe nach seiner Idee die grösste Fülle von Empfindungen zum Ausdruck bringen lässt.

Zu den schönsten Werken aus Leighton's Jugendzeit gehört ein Bild des David. Der königliche Sänger ist hier dargestellt, wie er sichtlich ermattet auf dem Dache seines Palastes sitzend, einer in der Ferne am rosigen Gewölk des Abendhimmels hinschwebenden Taube nachblickt, als ob auch er sich Flügel wünschte, um dahin zu fahren in Frieden. In derselben Periode seines Schaffens hat Leighton auch seine «Helena in Troja» gemalt. Es ist der Moment erfasst, wo Helena sich den Aeltesten zeigt, beschrieben von Homer im dritten Buch der Iliade, Zeile 166—173. Eines der ersten Portraits, welche der Künstler ausgestellt hat, vielleicht auch eines seiner besten, ist eine Skizze, welche den Kapitän, nachmaligen Sir Richard Burton darstellt, den berühmten Reisenden, welchem es zuerst gelang, als gläubiger Muselmann verkleidet, in die geheiligte Stadt Mekka einzudringen. Sonst war die Bildnissmalerei Leighton's starke Seite nicht. Seine Schönheitsliebe verleitete ihn zu häufig, vorhandene Mängel der Formen abzuschwächen und am Ausdruck zu bessern, was natürlich nur auf Kosten der Aehnlichkeit geschehen kann. Zu derselben Zeit ist auch wohl das schöne Bild entstanden, welches er «Lieder ohne Worte» genannt hat. Ein junges Mädchen sitzt träumerisch neben einer Fontaine, während ein Vogel, der sich auf dem Marmorsims über ihr niedergelassen hat, das Plätschern des Wassers mit seinem Singen begleitet.

Für Prozessionen hat Sir Frederick von jeher eine besondere Vorliebe gezeigt, und es ist bemerkenswerth, dass die Darstellungen feierlicher Aufzüge sich stets am erfolgreichsten von allen seinen Gemälden erwiesen haben. Hiervon machte auch die «Braut von Syracus mit einem Zug wilder Thiere, den sie zum Tempel der Diana führt», keine Ausnahme. Dieses Werk erlangte ebensolche Popularität, wie der «Triumph des Cimabue», und das Publikum drängte in Scharen zur Besichtigung desselben heran. Es war auch diese Schöpfung, welche seine Ernennung zum Associaten der Königlichen Akademie zur Folge hatte. Sein obligates «Diplom»-Gemälde war «St. Hieronymus in der Wüste». Jeder, der zum ordentlichen Mitglied der Royal Academy erwählt wird, muss nämlich nach seiner Ernennung diesem Institut ein Werk darbringen. Das Bild gehört nicht zu seinen glücklichsten Leistungen, es ist ein wenig steif und manierirt. Der Künstler hat hier einen Sonnenuntergang gemalt, und von dem lichtdurchflutheten Horizont hebt sich in scharfen Umrissen die Gestalt des treuen Löwen ab, der, dem Beschauer die Rückseite zugewandt, aufrecht dasitzt und in dieser Stellung etwas plump erscheint. Sein Herr ist an der ihm gegenüber befindlichen Ecke dargestellt, und etwas Wüstenvegetation, einige Blumen und Sträucher, welche ausserordentlich sauber gemalt sind, vervollständigen das Ganze. Gleichzeitig ist noch ein Gemälde entstanden, Electra, ein Werk von edler Einfachheit, woran die Kritik nur auszustellen hatte, dass der Pfeiler, auf welchem der linke Arm der Electra ruht, nicht im Verhältniss zu ihrer Grösse steht. Er hätte entweder etwas höher oder sonst noch niedriger sein müssen, um keinen Vergleich mit der Grösse der Electra hervorzurufen. Den Fehler, die Figuren zu gross darzustellen, beging Leighton ziemlich häufig. In den Kompositionen, «Samson, den Löwen tödtend», und «Herkules im Ringkampf mit dem Tode um die Leiche der Alceste» zeigt sich Leighton als ein Künstler, dem ebensowohl Kraft wie Feinheit eigen war, wenngleich auch da, wo seine Darstellungen kraftvoll sind, seine Pinselführung stets eine elegante bleibt. Der «Sommermond», der «Musikunterricht» und «Der grosse Gott Pan», letzteres als Illustration zu Mrs. Browning's gleichnamiger Dichtung entworfen, sind in Behandlung und Stimmung ganz so griechisch,

wie seine «Helena in Troja». Der «Sommermond» ist eines der bekanntesten unter Leighton's Bildern. In der Nische eines Balkons, der die Aussicht auf eine prachtvolle, vom Schimmer des Mondes erhellte Landschaft des Südens bietet, lehnen zwei junge Mädchen, schlummernd aneinander geschmiegt. Gleichzeitig mit diesem Werke war der «Condottiero» ausgestellt, das Bild eines Mannes im Harnisch mit rothen Aermeln. Dasselbe ist in technischer Hinsicht interessant, weil dabei eine Pasta auf absorbirendem Grunde angewendet ist, deren sich Tizian laut Marco Boschini häufig bedient hat. Dieser Schriftsteller sagt in seinem 1660 in Venedig erschienenen Buche, «La Carta de navigero pittoresco»: «Tiziano aveva la maniera di preparare la sua tela con la farina propria». Und allem Anscheine nach ist es zu bedauern, dass diese Technik Tizian's nicht mehr Nachahmung gefunden hat, denn seine Werke haben der zerstörenden Einwirkung der Zeit vortrefflich Widerstand geleistet. Ein echt griechisches Motiv hat Leighton in der «Daphnephoria», abermals eine Prozession, gewählt. Es ist dies der Festzug, der alle neun Jahre in Theben zu Ehren Apollo's stattfand. Nach Proklos' Beschreibung umwand man dazu einen Olivenstock mit Kränzen von Lorbeeren und verschiedenen Blumen und stellte auf die Spitze desselben eine eherne Kugel, an welcher andere kleinere Kugeln herabhingen. In der Mitte waren purpurfarbene Kränze und eine kleinere Kugel angebracht, als die, welche sich an der Spitze befand, und der unterste Theil war mit einem saffrangelben Schleier umhüllt. Im Ganzen wurden 365 Kränze in der Prozession dahergetragen. Der Lorbeerträger (Daphnephorus) war ein Jüngling von guter Herkunft, dessen Eltern beide noch am Leben sein mussten. Dieses Gemälde ist ein Meisterwerk, voller Licht und Farbenschönheit, und der Inbegriff von Leben und Bewegung. Auch eine Probe seines besten künstlerischen Könnens, eine Bleistiftstudie, «Der Citronenbaum», darf nicht unerwähnt bleiben. Sir Frederick hat die Zeichnung auf Capri ausgeführt und 1880 in der Grosvenor-Gallerie zur Ausstellung gebracht. Und wenn er nichts weiter gezeichnet hätte, so würde er auf Grund dieser einen Leistung Anspruch auf den Namen eines Künstlers haben.

Die Jahre in denen diese sämmtlichen Kunstwerke entstanden sind, hat Leighton zum Theil auf lohnenden und interessanten Reisen verlebt. Er war mehrmals in Rom, besuchte viele schöne Städte Jtaliens und Frankreichs, durchreiste Spanien und ging nach dem Orient, wo er mit Lesseps zusammen verweilte. Von Aegypten brachte er zahlreiche Skizzen mit, auf die jene vollendete Wiedergabe der Farbentöne und Lichtwirkungen des orientalischen Himmels zurückzuführen ist, durch welche seine Scenen aus der biblischen Geschichte sich auszeichnen. Im Jahre 1860 nahm er seinen festen Wohnsitz in London, wo er bisher nur mitunter als Gast geweilt hatte. Und bald darauf begann er mit dem Bau seines wunderschönen Hauses.

In Worten lässt sich schwerlich ein genügendes Bild von dem Heim geben, das Lord Leighton so herrlich ausgestattet hat, wie es nur einem Manne möglich war, dem grosse Mittel im Verein mit einem hochgebildeten Geschmack und einer wunderbar genauen Kenntniss aller Kunstschätze Europas zu Gebot standen. Und was er seit einem Vierteljahrhundert mit feinem Verständniss an schönen Dingen gesammelt hat, damit ist dieses Haus geschmückt. Das Gebäude erscheint als ein Gemisch vom orientalischen und italienischen Stil, und scherzhaft wurde einmal von des Präsidenten Haus gesagt, es erwecke die Vorstellung, als wohnten Harun al Raschid und Lorenzo von Medici zusammen darin.

Von aussen sieht man nichts Besonderes an dem Hause in Kensington, jenem Stadttheil, der gleich St. Johns Wood bei den Künstlern eine grosse Beliebtheit geniesst. Sobald Einem aber die Thür geöffnet wurde, bot sich ein Anblick, der wahrhaft überraschend war. Der Eintretende sieht eine Halle vor sich, in welcher die Märchenpracht von «Tausend und eine Nacht» verwirklicht scheint, so ganz arabisch ist der Charakter des farbenschimmernden Raumes. Im Mittelpunkt plätschert ein Springbrunnen, in dessen Marmorbassin Goldfische schwimmen. Kunstvoll geschnitzte ägyptische Holzgardinen verbergen die zu beiden Seiten vom Eingang befindlichen Fenster, deren Nischen Divans füllen, auf denen mit kostbaren Stoffen überzogene Kissen liegen. Die Wände bedecken Damascener Kacheln, die in milden, doch gesättigten Tönen grün, blau und röthlich violett bemalt sind. Die Kuppel, welche durch kunstvolle Zierlichkeit der Formen und ihren mannichfaltigen Farbenschmuck an die Alhambra erinnert, hat rings kleine Fenster aus orientalischem Glas, die vom Licht durchstrahlt, à jour gefassten Edelsteinen gleichen. Das ganze gewährt den Eindruck von Ruhe und feierlicher Würde, der dem echt morgenländischen Geschmack entspricht. Von diesem mit

Oberlicht versehenen Mittelraum gelangt man in die Bibliothek, das Speisezimmer und den Empfangssalon. Die in Letzterem angebrachten vier Panneaux von Corot bezeugen, dass dem Künstler die französische Malerei sympathisch ist. Von der Halle führt eine Treppe zu den Ateliers hinauf, ein schöner heller Aufstieg von glänzend polirtem Holz. Die Wände des Treppenraumes sind mit blaugrün schimmernden Kacheln bekleidet und in ihrer ganzen Höhe durch Kunstwerke geschmückt. Eines der Gemälde, ein schönes Doppelbildniss des Lord Rockingham und seines Sekretärs Edmund Burke von Joshua Reynolds, wurde von Sir Frederick besonders werth gehalten, weil er fand, dass es die Malweise seines grossen Vorgängers in merkwürdig charakteristischer Weise erkennen lässt. Die Ateliers sind gross und einfach, mit ausserordentlicher Zweckmässigkeit eingerichtet. Auf einem Tisch in einer geräumigen Nische mit Erkerfenster sind eine Menge ausserordentlich schön modellirter Figuren aufgestellt. Diese von Lord Leighton eigenhändig geformten Thonfiguren sind Studien, welche er für die Gruppen auf seinen Gemälden benutzt hat. Die Methode, seine Gestalten zuerst in Thon zu bilden, hat ihm, wie er selbst erklärte, den Vortheil geboten, dass er dieselben auf verschiedene Weise gruppiren konnte, bis er die wirksamste Zusammenstellung für sein Bild erzielt hatte. Eine Anzahl kleiner Schubfächer ist angefüllt mit Krayonskizzen seiner Draperien, bei denen jede Falte und jeder Bogen mit Ernst und Fleiss studirt ist. Erst wenn er diese Vorarbeiten sorgfältig vollendet hatte, ging der Künstler an das Werk, welches also niemals in Eile entworfen oder flüchtig auf die Leinwand gebracht wurde. Die Schöpfungen Leighton's waren stets das Ergebniss gründlicher Studien und ernster Arbeit, und es war ebenso interessant wie belehrend, sein Atelier zu besuchen und das allmähliche Entstehen eines seiner Gemälde zu beobachten.

Bald nach seiner Wahl zum Präsidenten der Kgl. Akademie wurde er dem Herkommen gemäss von der Königin Victoria zum Ritter (Knight) ernannt. Später ist ihm die Würde eines Baronet, also der erbliche Adel, verliehen worden. Sir Frederick war nicht verheirathet, keine Dame präsidirte dem prachtvollen Haushalt, in welchem der Besitzer selber indessen mit Takt und Liebenswürdigkeit die Honneurs machte.

Es ist nicht möglich, ohne den hier gestatteten Raum zu überschreiten, alle Werke Leigthon's zu erwähnen. Von den neueren ist vielleicht am bedeutendsten «Die Auferstehung» (The Resurrection). Den grössten Raum der umfangreichen Leinwand nimmt eine Gruppe von drei Gestalten ein. Die Mittelfigur, ein Mann, der einzige lebende Mensch von den Dreien, unterstützt mit dem rechten Arm sein Weib, mit dem linken hält er sein Kind umschlungen. Die drei Wesen erscheinen wie von einer unsichtbaren, geheimnissvollen Gewalt emporgezogen aus dunklen, sturmbewegten Meeresfluthen. Der Himmel, zu dem der Mann emporsieht, ist wolkig und schimmert dabei in einem seltsamen Licht. Die Zeit zwischen dem Tode und dem jüngsten Gericht ist als beendet gedacht, die Seele ist auferweckt und von Erinnerungen an ihr Erdendasein erfüllt. Angstvoll richtet der Mann seine Blicke auf den grossen weissen Thron des Richters, in dessen Händen das Buch seines Schicksals ruht. Die Frau schläft noch den Schlaf des Todes, aber bei dem Körper des Knaben deutet ein leichter Hauch von Wärme in der Farbe die Rückkehr zum Leben an. Ausser dieser Hauptgruppe sieht man noch mehr Gestalten, die alle im Begriff sind, vom Tode auferweckt, vor Gottes Richterstuhl zu treten. Dieses Kunstwerk hat eine Geschichte. Der Plan dazu war schon vor einigen Jahren entstanden und der Entwurf ursprünglich zur Ausschmückung der Mosaikkuppel der St. Pauls-Kathedrale bestimmt. Acht grosse Rundtheile sollten von Sir Frederick Leighton und eine Anzahl kleiner von Mr. Poynter dekorirt werden. Das Domkapitel hatte die Wahl der natürlich der Bibel entnommenen Motive getroffen, und Leighton's nach dem erwählten Verse aus der Offenbarung ausgeführte Darstellung war auch schon fertig. Das Publikum unterstützte den Plan im Ganzen aber nicht warm genug, und es mag wohl daran gethan haben, da es schade gewesen wäre, diese Bilder an einem Platz anzubringen, wo sie nur mit Mühe hätte gesehen werden können.

«Der Garten der Hesperiden», ein dem vorigen völlig entgegengesetztes Gemälde, ist voller Leben, Jugendfrische und Schönheit, prangend in üppigem Farbenglanz. Unter dem Baume des Lebens, der die goldenen Aepfel trägt, sitzen drei schöne junge Mädchen, und den Stamm umringelt eine riesengrosse Schlange. Eines der Mädchen streichelt das Ungeheuer, die andere singt zur Lyra und die dritte hält eine Schüssel mit Speise. Das Ganze athmet die den Werken des Künstlers, besonders denen seiner späteren Zeit, so

häufig eigene Heiterkeit und Anmuth. «Eine Bachantin» nannte er ein Mädchen von dunklem Typus, das in einem Buchengehölz lustig dahertanzt, ein junges Reh zur Seite. Sie schlägt das Tamburin mit der ganzen Lebendigkeit eines sorglosen jungen Geschöpfes. Das Kolorit dieses Bildes ist kräftig. Es bildet einen auffallenden Kontrast zu einem anderen, genannt «An der Quelle». Hier ist die Farbengebung licht und sanft gehalten, und vornehmlich in jenem violetten Ton, welchen Sir Frederick allzu sehr liebte. An der Quelle sitzt ein Mädchen in Nachdenken versunken, der Himmel erstrahlt im reinsten Hellblau, und über der Mauer schwebt die blässlichste aller gelben Citronen.

In einigen seltenen Fällen hat Leighton seinen Stift Illustrationszwecken gewidmet. Das Bemerkenswertheste, was er in dieser Art geschaffen hat, sind die Zeichnungen, welche die erste Auflage von George Eliot's «Romola» zieren. Diesen Roman, der in Florenz zur Zeit Savonarola's spielt, künstlerisch zu illustriren, war Sir Frederick mit seiner genauen Kenntniss des italienischen und speziell des florentinischen Lebens, ganz besonders befähigt. In neuerer Zeit hat das englische Publikum diesen Bildern eine höhere Würdigung zu Theil werden lassen, als bei ihrem Erscheinen. Sie sind so echt florentinisch gehalten, so ganz durchdrungen vom Wesen des Mittelalters, dass sie dem Verständniss einer Generation etwas zu fern lagen, bei der das Interesse für die Kunst des 14. Jahrhunderts noch nicht erwacht, für die Ruskin's Drommetenruf noch nicht erklungen war. «Drifting away» ist besonders entzückend, ebenso eine andere Illustration «You did not think it was so pretty», die mehr noch dem italienischen Charakter entspricht. Ganz reizend sind auch die Illustrationen, mit denen Leighton die Novelle, «Eine Woche in einem französischen Landhause», geschmückt hat. Die Erzählung entstammt der Feder einer Engländerin, Mrs. Sartoris, welche Dame weiter nichts geschrieben hat. Dieses Werk bringt die Fama mit dem Namen Frederick Leighton's in Verbindung, indessen öffentliche Mittheilungen zu machen, hiesse die Rücksicht verletzen, welche der Künstler als Privatmann zu fordern hat. Alles, was wir sagen dürfen, ist, dass die in dem Buche enthaltene Erzählung von dem Herrn mit der Tenorstimme, der eigens von England nach der Normandie zurückreist, um in einer Dorfkirche zum Vespergottesdienst das «Tantum Ergo» zu singen, ein Ereigniss aus Sir Frederick's Leben ist.

Auch zur Bibel hat Leighton Illustrationen ausgeführt, und zwar im Auftrage des englischen Verlegers Dalziel. Als eines der vorzüglichsten und eigenartigsten dieser Bilder ist der «Mord Abel's» zu erwähnen. Der Künstler hat den Moment nach der That zur Darstellung gewählt, als der erste Mörder sich von dem nackten Leichnam Abel's abwendet, den er in einer trockenen Schlucht hat liegen lassen, darin zur Winterszeit ein Sturzbach strömen mag, und er nun, von Furcht ergriffen, mit gesenktem Haupt die Felsenwand entlang sich tastend, den Ort verlässt, wo er die böse That begangen hat. Die Qual der Angst, welche des Verbrechers Augen umnachtet, ist in der Bewegung seiner tastenden Hand zu erkennen, ein in hohem Grade charakteristischer Zug. Vortrefflich gelungen ist auch der Körper des in der Verkürzung gezeichneten Todten.

In der dekorativen Malerei hat Leighton sich ebenfalls ausgezeichnet. Ein Freskogemälde von ihm in einer Kirche des New Forest ist als Ergebniss einiger Sonntag-Nachmittagsausflüge entstanden, die ihn in jene reizvolle Gegend geführt hatten. Das Thema, welches er hier behandelt hat, ist das Gleichniss von den klugen und thörichten Jungfrauen. Auf dem Mittelfelde ist der Richter dargestellt, rechts von ihm sieht man die Jungfrauen, welche Oel auf ihren Lampen haben, und auf der linken Seite die, welche nicht damit versehen sind. Die klugen Jungfrauen halten ihre brennenden Lampen frohlockend empor, und eine kniet sogar zu den Füssen des Bräutigams in Erwartung seines Segens. Die fünf thörichten Jungfrauen geben den Gefühlen, mit denen sie ihr Urtheil aufnehmen, in verschiedener Weise Ausdruck; zwei von ihnen knieen, beschämt und reuig den Kopf gesenkt; eine blickt sich rathlos, wie nach Hilfe suchend, um, und verzweifelnd rauft eine andere sich das Haar, während die fünfte sich völlig vom Schmerz bewältigt zu Boden geworfen hat. Seitwärts kniet ein betender Engel. Mit Ausnahme seiner Jugendarbeit in Darmstadt war dies Leighton's erstes Freskogemälde.

«Die Künste des Krieges» und «Die Künste des Friedens» im Kensington Museum sind schön entworfen und mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Zu bedauern ist nur, dass die Schmalheit der Galerien, welche sich vor diesen Gemälden befinden, die Besichtigung so sehr erschwert. Die Komposition der «Künste des Krieges» umfasst etwa sechzig, meist männliche Figuren, nur in einer Ecke weist das Bild eine Gruppe weiblicher Wesen auf. Der Schauplatz besteht in einem weiten Treppen-



Frederick Leighton pinx.

Frigidarium.



Frederick Leighton pinx.

Bacchante.



Frederick Leighton pinx.

Helen of Troy.

raum, der durch einen Thorbogen den Ausblick auf einen Hof bietet. Ritter nahen zu Pferde, und die verschiedenen Gruppen von Männern bringen die für den Auszug zum Kriege nöthigen Vorkehrungen zur Anschauung. Die Frauen sind mit Handarbeiten beschäftigt, die theils zum Schmuck, theils zur Ausrüstung der Krieger bestimmt sind. «Die Künste des Friedens» sind durch viel weniger Personen und durch einzelne Gruppen dargestellt. Leighton hat offenbar als Friedenskünste hauptsächlich solche Industrieen in's Auge gefasst, die dem persönlichen Schmuck der Menschen dienen. Er würde aber auch eine dekorative Wirkung schwerlich bei anderen als den von ihm vorgeführten Künsten erzielt haben. Allenfalls hätte noch die Architektur ein malerisches Motiv abgeben können, indessen wäre dasselbe, ganz wie die Scene der kriegerischen Rüstungen, fast nur durch Männer darstellbar gewesen. Andere friedliche Künste, wie z. B. die dazu gehörenden verschiedenen Zweige des Maschinenbaues ermangeln gänzlich des dekorativen Charakters. Auf dem Bilde der kriegerischen Künste wird uns das Mittelalter, im Friedensgemälde die Zeit des klassischen Griechenlandes vorgeführt. Die Komposition zerfällt in verschiedene Theile, deren jeder ein Bild gleichsam für sich ist, mit einer weiblichen Gestalt als Hauptfigur. Den Schauplatz bildet ein griechisches Haus, mit der offenen Frontseite nach dem Meere zu gelegen, in welche Richtung man Männer gewebte Waaren tragen sieht, offenbar damit dieselben verschifft werden sollen. Ausser Kauffahrteischiffen ist auch ein wohl für die Damen bestimmtes Vergnügungsboot da. In besonders anmuthiger Weise ist die Töpferkunst repräsentirt. Zwei Kinder, ein Knabe und ein kleines Mädchen bemalen einen Topf, oder vielmehr nur der Junge malt, während seine kleine Gefährtin ihm die Farben hält.

Lord Leighton hat lange Zeit die Hoffnung gehegt, als sein grösstes Werk die Kuppeldekorationen in der St. Paul's Kathedrale herzustellen, doch ist dieser Wunsch durch Scheitern des ganzen Planes, wie wir schon erwähnt haben, unerfüllt geblieben.

Von den Werken dieses Künstlers zu sprechen, ohne auch seine Skulpturen zu erwähnen, würde ein unvollständiges Bild seines Schaffens geben. Dass er für seine Malereien Thonmodelle zu bilden pflegte, haben wir schon an anderer Stelle mitgetheilt, indessen der eigentlichen Bildhauerkunst hatte er sich erst seit einer verhältnissmässig kurzen Zeit gewidmet. Am erfolgreichsten ist er darin mit dem «Athlet im Kampf mit einem Python» und dem «Faulpelz» gewesen. In dem Athleten sind Kraft und Gewandtheit lebendig zum Ausdruck gebracht. Sein Leben hängt davon ab, dass er den Gegner überwältigt, und er hat augenscheinlich keine Zeit zu verlieren, denn die nächste Windung des Schlangenleibes muss ihm entweder das Kreuz oder den Nacken zerbrechen. Doch über den Ausgang des Kampfes herrscht kein Zweifel. Wie der Mann das Reptil zu einer solchen Umschlingung seines Körpers hat kommen lassen können, ist schwer zu erklären, aber sie hat ihn nun einmal gepackt, und los werden muss er sie um jeden Preis. Der «Faulpelz» ist ein prächtiger Bursche. Hoffentlich legt er den Fehler der Faulheit ab, ehe er das herrliche Ebenmass seiner Gestalt durch Fettwerden einbüsst. Mit seiner umfassenden Kenntniss der klassischen Kunststätten und seiner vielseitigen Bildung hat Frederick Leighton sehr klare Ansichten über seine Kunst und über die Kunst im Allgemeinen verbunden. Es ist immer interessant, einen Künstler über Kunstfragen zu hören. Daher mögen hier einige Aeusserungen von ihm mitgetheilt sein:

«Unsere Kunst befindet sich in einem Uebergangsstadium», sagte er. «Die Schulen des Auslandes haben uns seit 1850 stark beeinflusst, aber die ungeduldigen jungen Künstler der Gegenwart verhalten sich leider abwehrend gegen Disciplin und Regeln. Es macht sich eine anarchistische Tendenz bemerkbar. Vieles aber berechtigt auch zu Hoffnungen. Ein kräftiges Leben regt sich in unserer Architektur, obwohl die herrschende Neigung zur Uebertreibung der pittoresken Effekte die männliche Kraft und würdevolle Ruhe dieser Kunst zu beeinträchtigen droht. Die Skulptur hat seit zwanzig Jahren Riesenfortschritte in England gemacht, und auf allen Kunstgebieten zeigt sich hier das Bestreben, die tyrannische Herrschaft der alten Ideale abzuschütteln. Diese Neigung kann aber schädlich wirken, sobald sie sich im Uebermass geltend macht, wie man es so häufig bei jungen Leuten sieht, welche die Erfahrungen der Vergangenheit, die Schätze verwerfen, die frühere Generationen für uns gesammelt haben. Denn es darf nie vergessen werden, dass Originalität und Excentricität nicht dasselbe sind.»

Ob es ihm irgendwie schwer falle die Verschiedenartigkeit der dekorativen und der reinen Malkunst, welche beiden er oft in so wunderbarer Weise zu verschmelzen wusste, im Sinne zu behalten und sie auch

bei seinem künstlerischen Schaffen immer zu unterscheiden — auf diese Frage antwortete er:

«Allerdings ist ein Punkt da, wo beide Künste zusammen treffen. Ein Gemälde sollte aber niemals so konventionell gehalten sein, wie ein Kirchenfenster. Die Würde, die dem Kirchenfenster charakteristisch ist, die darf jedoch auch auf der Leinwand nicht ausser Acht gelassen werden. Der Impressionismus ist die Reaktion des alten Konventionalismus, doch sollte auch der Impressionist bedenken, dass die tiefen Eindrücke, und nicht die flüchtigen, die besten sind.»

Nach seinen Ideen über die Stellung des Nackten in der Kunst befragt, gab er folgende Antwort:

«Ich halte das Nackte nur da berechtigt, wo ihm der Begriff zu Grunde liegt, dass die göttliche Menschengestalt das wahrhaft Göttlichste ist, was die Kunst schaffen kann und was am besten durch die höchste Kunst zum Ausdruck gebracht wird. Nichts anderes darf dadurch angedeutet werden, sonst ist es ein unwürdiger Missbrauch des Talents. Wir haben in England nur beschränkte Begriffe von der idealen Gestalt, und daher findet man das obscöne Element so stark vertreten. Die Probe, welche eine Darstellung des Nackten zu bestehen hat, ist die, ob sie keinen anderen, als einen veredelnden, erhebenden Einfluss übt, sonst ist das Gemälde ein unwürdiges.»

Ueber den Grund seiner Vorliebe für die griechischen Motive und den griechischen Stil befragt, antwortete er:

«Nicht wegen eines speziellen Interesses für die Griechen wähle ich gern griechische Motive, sondern nur, weil es die Gegenstände sind, welche dem Maler die wenigsten Fesseln auferlegen. Bei mittelalterlichen und historischen Motiven kommen die Kostümfragen in Betracht. Der Schneider hat dabei mitzureden. Ein Künstler muss Poet sein. Die griechische Kunst ist am meisten modern, weil sie es für alle Zeiten ist und rein menschlich, nie affektirt.»

Als der Präsident schliesslich noch gefragt wurde, was er von der Methode des Studirens im Atelier eines bestimmten Meisters halte, gab er folgende Antwort:

«Es lässt sich allerdings nicht leugnen, dass dieses System den Vortheil eines ununterbrochenen Bildungsganges bietet, indessen wird dadurch nur allzu oft die individuelle Entwicklung gelähmt. Es ist eine geistige Tyrannei, wobei ein einzelner leitender Geist für Viele der Führer ist. Ein Schüler von starker Persönlichkeit kann das Licht von verschiedenen Autoritäten in sich aufnehmen, die meisten aber sind zu schwach, und daher ist z. B. der Pariser Atelierschüler auf eine Meile weit zu erkennen. Ein mittelmässiges Talent mag sich auf diese Art leichter entwickeln, es ist ein abgekürztes Verfahren. Der französische Einfluss bekundet sich in starkem Masse; in mancher Hinsicht hat er Gutes, in mancher Schaden gethan. Die Franzosen selber meinen es mit ihrer Aufrichtigkeit ehrlich, kommt aber ein junger Engländer mit stark ausgebildeter französischer Richtung heim, so halte ich ihn nicht für ganz aufrichtig. Er hat einen gewissen Stil angenommen, dem aber die Bedingungen des Wachsthums und der Entwicklungsfähigkeit fehlen. Ich finde, dass es vor Allem auf die Aufrichtigkeit ankommt.»

Lord Leighton war bekanntlich ein auffallend schöner Mann, und im höheren Alter hatte sein Aeusseres einen Olympier-Typus gewonnen, der zu seiner hohen Amtswürde gut passte. Sein Organ war äusserst angenehm, so dass jede Sprache, in der er sich unterhalten mochte, melodisch von seinen Lippen floss. In ihm ist ein hochgebildeter und vielseitiger Künstler aus dem Leben geschieden, wenngleich die vielerlei Luft- und Lichtprobleme mit der ganzen impressionistischen Strömung ihn wenig kümmerten. Am innigsten mit der Natur in Kontakt zeigte er sich wohl in einer Anzahl Oelmalerei-Skizzen, die er unter südlichem Himmel gemalt hat. Kein geschworener Anhänger der archaïsirenden und noch weniger der sklavisch akademischen Richtung, war er stets ein begeisterter Bewunderer des Erbes, welches uns die unsterblichen Meister der Blüthe Griechenlands und der italienischen Glanzepoche hinterlassen haben. So strebte er auf seine Weise, seine künstlerischen Ideale zu verwirklichen, in welchen sich die liebenswürdige, feinsinnige Individualität des verstorbenen Präsidenten der englischen Kunstakademie widerspiegelt, der mit Würde und Gewandtheit seinen Platz ausgefüllt hat.



Gesang der Nornen

Zu **A. Delug's** Gemälde: *„Die Nornen"*

Alle.

Wild jagen die Wolken
Und hastig am Himmel
Wie Schatten vorüber;
Bald ballen sie sich
Gewaltig zu Bergen,
Bald fliegen wie Flocken,
Wie leichte sie hin,
Bald decken sie Alles
Mit düsterer Dämm'rung,
Bald blitzen sie wieder
Wie lachende Lenzpracht
In schimmerndem Schein —
Und Alle vergehen
Und Alle verwehen,
Die schwarzen, die lichten,
Die leichten, die schweren
Und neuen Gebilden
Bald geben sie Raum.
So schweben der Menschen
Und Götter Geschlechter
Durch Leben und Welt,
Erscheinen, erschimmern,
Verdrängen, vertreiben
Die Einen die Andern,
Umdüstern mit Dunkel
Die ewige Erde,
Erleuchten die Lüfte —
Und jagen vorüber
Wie Wolken im Wind!

Urd.

Ich sah den Anfang
Und sah das Werden —
Sah immer das Gleiche,
Urewige Elend.
Es mühen sich keuchend
Die Menschen im Kampfe
Um's bittere Brod
Und glauben, ein hohes
Ein herrliches Ziel doch
Im Kampf zu erstreben.
Sie träumen, zum Trost sich
Von göttlichem Glanze,
Von güldenen Kränzen,
Unsterblicher Ehre,
Von herrlichem Lohn —
Und was sie auch wirken,
Und was sie auch wagen
Im Fluge entflieht und
Vergeht das Gedächtniss
Der tapfersten Thaten.
Am Ende ist Alles,
Was Einem geblieben
Nur sehrende Sorge
Und nichtige Noth.
Wie hoch auch der Eine
Im Innern sich halte —
Zum Ganzen gehalten,
Ist er doch nur ein Nichts,
Ein flüchtiger Schatten,
Wie Wolken im Wind!

Verdanoli.

Ich sehe das heute
Mit offenen Augen,
Ich sehe die Mühen
Und Sorgen der Menschen,
Ich weiss, was sie waren,
Und weiss, wie sie wurden,
Und fasse sie doch!
Wär' Jeder nur einzig
Als Einer geboren,
Wär's besser er ginge
In Eile von hinnen,
Bevor er die Hände
Erhoben zum Streit.
Doch schmiedet die Noth,
Die Allen ein Erbe,
Sie Alle zusammen
Zu engem Vereine.
Vergeht auch der Eine,
Vererbt er dem Andern
Die Früchte der Arbeit,
Und was er erreichte
Und was er geworden,
So wird es zum Segen
Den Andern doch sein!
Erhält er sich selber,
So hält er das Ganze,
So schafft auch das Ganze
Dem Einzelnen Geltung.
Es bildet ein Kranz sich
Aus winzigen Blüthen —
Und werth ist des Lebens
Am Ende das Leben,
So flüchtig es fliehe,
Wie Wolken im Wind!

Skuld.

Ich sehe die Zukunft —
Ich schliesse die Augen,
Als wär' es im Schlummer,
Dann dämmern aus Nebeln,
Aus nächtigen, Bilder
Des Werdens mir auf.
Ich sehe die Menschen
In rasendem Ringen,
Jahrtausende weiter
So elend wie je.
Und wenn ich nun wäge,
Was ihnen die Kraft leiht,
So immer von Neuem
In trotzigem Muthe
Das Leben zu tragen,
Geschlecht um Geschlechter,
Jahrtausende fort —
So ist mir, als schlinge
Durch all' ihre Thaten,
Ihr Hoffen und Harren,
Ihr Lachen, ihr Leiden,
Ein güldenes Band sich,
Das innig sie eint!
Sie trügen die Noth nicht,
Erlägen der Mühe,
Die Art zu erhalten,
Wär' ihnen die Liebe
In's Herz nicht gelegt,
Die Liebe, die Lohn ist
Und treibender Trieb
Und Anfang und Ende.

Alle.

Es stürzen die Götter
Aus himmlischen Burgen,
Es stürzen die Tempel
Und ehernen Bilder
In Moder und Staub!
Es sterben der Riesen
Und Zwerge Geschlechter,
Die Mächtigen müssen
In Nebel hinunter,
Die Wissenden werden
Zu Schemen, zu Schatten,
Weil Alle sich selber
Im Grunde nur sorgen,
Weil innig dem Andern
Sich Keiner geneigt.
Es sterben die Menschen,
So leicht zu verletzen,
Wie Blüthen im Froste,
Gebrechlich und thöricht
In ewiger Noth!
Doch immer auf's Neue,
So schwer sie sich mühen,
So Dunkles sie dulden,
Erblüh'n die Geschlechter
Der Menschen auf Erden.
Wie schnell auch entschwinde
Der Eine, der And're —
So lange die Liebe
Um Alle gemeinsam
Ihr güldenes Band schlingt,
So lang sind die schwachen,
Die machtlosen Menschen
Im mächtigen Weltall
In ewiger Jugend
Das stärkste Geschlecht!

W.

MAILUFT

VON

A. SEIFERT



Alfred Seifert. Studie

Alljährlich um die Zeit, da die Erde sich losmacht aus den eisigen Banden des Winters und die Natur ihren Blüthenschmuck anlegt, mit jedem Tag schöner und schöner, kommt ein eigenartiger Zauber über die Menschen, eine Art epidemischer Freudigkeit, optimistischer Weltanschauung, der Alles rosig und sonnig und goldig erscheint. Und diese Stimmung steigert sich mit jedem Tag, so lang der Frühling seine Schönheit steigert, bis zur Blüthenpracht des Mai, wo sie den Grad höchsten und allgemeinsten Jubels erreicht. Wenn der Flieder verblüht ist, fängt auch besagte Epidemie an, langsam zu erlöschen, um allgemach in's Gegentheil umzuschlagen, bis an frostigen, griesgrämigen, nebligen und regenverwaschenen Novembertagen ihr Gegentheil die Menschen befällt, eine Trübseligkeit, die Alles grau sieht und hoffnungslos.

In jenen Sonne- und Wonnetagen nun theilt sich die Menschheit in zwei Hälften: die erste besingt und bejubelt den Frühling in allen Künsten, die poetischen Ausdrucks fähig sind, und die zweite lacht die erstere aus. Seufzend öffnet der belletristische Redakteur in jenen Tagen seine Briefe und Blatt um Blatt schleudert er dann mit ärgerlicher Geberde fort: Frühlingsgedichte, Frühlingsgedichte, Frühlingsgedichte! Mit muskulöser Derbheit urtheilt er dann über die Einsender und es ist für diese ein wahres Glück, dass sie von den abkühlenden Grobheiten nichts hören können, welche über die duftigen Kinder ihrer Phantasie hereinbrechen wie Rauhfrost. Die Verhöhnung der Frühlingsdichter ist zur ständigen Rubrik in den Witzblättern geworden, ja es werden diese heute nahezu mit ebensovielen, mehr oder minder bitteren Satiren auf das Corps der lenzbegeisterten Reimschmiede überschwemmt, als mit Erzeugnissen der Frühlingslyrik selbst.





Alfred Seifert, Studien

Und doch: welcher Mensch — ganz ausnehmend trockene und hausbackene Naturen vielleicht abgerechnet — hat nicht schon irgend einen poetischen Erguss an den Frühling auf dem Gewissen, sei's auch nur auf einem geheimen Tagebuchblatt, oder in einem Brief an die Liebste? Wer hat nicht wenigstens einmal das Lenzlied eines Anderen nachgesungen oder sonstwie sein Opfer der grossen, unwiderstehlichen Macht gebracht, die über Alle kommt, wenn «Winterstürme wichen dem Wonnemond»? Man kann nichts dafür und nichts dagegen, und die Opfer des harmlosen Triebes zu verhöhnen, das ist ebenso hart, als wenn Einer den Andern ausspottet, weil dieser den Scharlach hat oder die Masern. Es möchte sogar recht traurig um die Menschheit stehen, wenn ihr die Lust am Lenz einmal verginge; das Auge muss schon heiss von Thränen brennen, das an Blumen keine Freude mehr hat und blauer Luft.



Alfred Seifert. Studie

Dass diejenige Kunst, der es am meisten gegeben ist, die vielbesungenen Herrlichkeiten sinnenfällig wiederzugeben, dass die Malerei ihnen stets ihre ganz besondere Werthschätzung bewies, versteht sich von selbst. Dem Landschafter, dem Figurenmaler, ob er nun Vorgänge des wirklichen Lebens oder allegorische Gestalten darstellt, dem Blumenmaler und dem Schilderer der Thierwelt, die zum grossen Theile im Frühling ihr schönstes Gewand trägt, bietet diese Jahreszeit eine unerschöpfliche Quelle dankbarer Stoffe. An Farben und an Empfindungen ist diese Zeit reicher wie jede andere, und zu dem vielen Schönen, was das Auge sieht, kommt für den Maler noch die Darstellung aller der vielen schönen und anmuthigen Dinge, welche die Poesie mit dem Frühling in Verbindung bringt — sei es nun Liebe, Brautglück, Mutterlust, die Kinderwelt oder direkte Allegorie auf die poetischste und üppigste aller Jahreszeiten.

Zu den letzteren Frühlingsbildern gehört Alfred Seifert's «Mailuft». In den schwanken Aesten eines Fliederstrauches ruht eine anmuthige weibliche Gestalt. Die knospenden Formen ihres jungen Körpers umschliesst lose ein duftiges Gewand. Der Strauch, auf dem sie sich schaukelt, steht in voller Blüthe, und mit dem Ausdruck stiller reiner Freude sieht sie die Blüthenpracht, die sie umgibt. Der Flieder blüht und alles Andere blüht mit, die Wiese unter ihm, das holdselige Weib und ihr Herz. Die Zeit der Flieder-Blüthe bedeutet wohl den Höhepunkt dieser Zeit treibenden, schwellenden Sprossens und Werdens, die mit dem Frühling kommt; in ihr ist er am reichsten, am duftigsten. Ist der Flieder verblüht, dann ist's auch mit dem Lenz zu Ende — auf die Behauptungen des Kalenders kommt es ja nicht an. Dem entsprechend hat Seifert seiner Frühlingsallegorie den Charakter reiferer Mädchenhaftigkeit gegeben, die Maid ist über das Kindliche hinaus. Thut nur der Frühling an ihr sein grösstes und schönstes Wunder noch, das Wunder der Liebe, dann ist sie ein Weib, statt eines Kindes. Und der süsse, schwere Duft des Flieders stimmt auch mit zu der ganzen Allegorie.

Alfred Seifert hat in diesem Bilde natürlich nicht seine erste Verherrlichung der Jugend, der Schönheit und des Lenzes gemalt. Den beiden ersteren Dingen und mit ihnen im Grunde auch dem letzteren gilt viel-

mehr sein ganzes Schaffen. Eine ganz unglaubliche Fülle hübscher, dunkeläugiger Mädchenköpfe ist unter seinem Pinsel hervorgegangen, in anderen, grösseren Bildern hat er Liebeswerben und Liebesglück besungen, oft mehr anmuthig als stark, mehr gefällig als tief, aber immer liebenswürdig und immer keusch und poetisch, wo er die Reize jungfräulicher Schönheit zu schildern unternimmt. Aller der erwähnten Frauen- und Mädchenköpfe hier zu gedenken, ist natürlich ein Ding der Unmöglichkeit. Erwähnt sei nur, dass diese Huldinnen meist mit dem Costüm der Renaissancezeit geschmückt sind, und dass Seifert die costümlichen Details, die Stoffe und Spitzen, die Goldstickereien und den Schmuck, womit er die niedlichen Köpfchen ziert, mit besonderer Virtuosität zu malen weiss.



Alfred Seifert. Studie

Das ist aber nicht der wichtigere und bedeutendere Theil seines Schaffens. Seifert ist ein Genremaler von Rang und hat eine ganze Reihe ernsterer grösserer Werke zu Stande gebracht, die seinem Namen auch da einen guten Klang verschafften, wo man einen höheren Massstab an das Können eines Malers legt. «Am Tage des Herrn» nennt sich ein Anfang der achtziger Jahre entstandenes Costümbild Seifert's; es schildert einen Schwarm reizender junger Mädchen, die in der Tracht des 16. Jahrhunderts blüthenbekränzt durch eine Frühlingslandschaft hinschreiten, wohl der Kirche zu. «Ein Gretchen am Spinnrad», ein Liebespaar im Grünen, «Plauderstündchen» betitelt, «am Brunnen», «Liebesfrühling» sind gleichfalls hübsche Costümbilder dieses Malers, die in den achtziger Jahren entstanden sind. Auch manches moderne Bild hat er zu gleicher Zeit gemalt, so 1888 ein paar hübsche Bauernmädchen in sehr gut studirter feingetönter Landschaft, eines seiner allergediegensten und ernsthaftesten Bilder. «Ein guter Freund» lautet sein Titel. Das gleiche Sujet behandelte der Maler übrigens schon 1883 unter dem Titel «Blickt er wohl um?» Auch in «Liebessehnen» (1886) brachte Seifert der Kunstströmung der Zeit sein Opfer und zeigte, dass er, ohne ein «Pleinairist» von Confession zu sein, die Erscheinung der menschlichen Figur, die Wirkung von Licht und Luft im Freien, sehr wohl wiederzugeben weiss. Und das Gleiche hat er in einer «Heimkehr vom Felde» (1888), in «Auf ein Wort» (1887) gezeigt. Im letzteren Bilde bringt er wieder Frühling, Schönheit und Liebe zusammen: eine junge Arbeiterin in blühendem Garten plaudert am Zaune mit ihrem Liebsten. Gleiche Stimmung herrscht in «Vertraulichkeiten» (1886); vier plaudernde junge Mädchen sitzend in einer Frühlingslandschaft. Auch aus früherer Zeit stammt «Der Schnitter Heimkehr», ein figurenreiches Erntebild und Seifert's Hauptarbeit aus jener Epoche, die seinen Namen wohl am Meisten in weitere Kreise trug, die «Minnesänger»: ein Trupp fahrender Sänger ist in einem vornehmen Schlosse zugekehrt und der Jüngste und Hübscheste von ihnen trägt eben seine Weise vor, indess ihm die Insassen der Burg zuhören, Jedes in seiner Art und am aufmerksamsten, am meisten ergriffen ein junges Ehe- oder Liebespaar, das im Vordergrunde steht. Diese eine schöne Gruppe hat Seifert übrigens später noch einmal für sich gesondert gemalt und «Liebeswonne» betitelt; der Seligkeit bräutlichen Glückes ist hier in wahrhaft reizvoller Weise Ausdruck gegeben.

Auch an ernsteren Sujets versuchte der Maler seine Kunst: an einer Gruppe singender Sirenen, einer «weissen Dame», deren gespenstischer Charakter sehr gelungen wiedergegeben ist, einem «englischen Gruss» u. s. w. In einer Münchener Glaspalastausstellung der letzten Jahre liess uns Seifert eine mit vollkommenem Realismus gemalte alte Holzträgerin sehen, die bewies, dass seinem Talent auch das Herbe, der bittere Ernst des Lebens nicht fremd ist, und die in Künstlerkreisen berechtigtes Aufsehen erregte.

Desgleichen hat er mit Glück als Historienmaler debütirt; seine «Philippine Welser bei Jan Augusta»

(gem. 1883) hat beachtenswerthe malerische Qualitäten. Als Darsteller des Nackten ist A. Seifert eine höchst rühmenswerthe keusche Anmuth eigen, die wohl auch den Prüdesten nichts zu tadeln gibt, wo der Künstler die unverhüllte Schönheit eines weiblichen Körpers verewigt.

Die ausserordentliche Schaffenskraft Seifert's macht es unmöglich, hier auch nur auf eine annähernde Vollständigkeit bei Aufzählung seiner Werke Anspruch zu erheben. Manches von ihnen trägt ja auch nicht den Stempel einer besonders tiefen künstlerischen Idee — der vielbegehrte Maler muss eben der Anfrage gerecht werden. Rühmenswerth ist es aber im hohen Grade, dass Seifert zwischen den vielen kleineren Studienköpfen und Genrebildern immer wieder künstlerisch gediegene, mit Liebe und Intimität durchgearbeitete Bilder schafft, wie diese «Mailuft» und andere, aus den grossen Ausstellungen bekannte Werke.

Hier noch einige kurze Daten über den Lebensgang des Malers: Er wurde 1850 zu Horovic in Böhmen geboren und erhielt noch auf der Schule in Prag die erste künstlerische Anregung und den ersten Unterricht durch den Landschaftsmaler Kernik. Später besuchte er die Academie zu München, zunächst unter Strähuber's, dann unter Raab's, dann unter Alexander Wagner's und Lindenschmit's Leitung. Der Letztere mag den meisten Einfluss auf die Natur des Künstlers geübt und in ihr bewahrt haben und hat namentlich wohl die Neigung zur Romantik in ihm geweckt. Seifert lebt, seit er als Künstler bekannt geworden ist, in München.





Alfred Seifert pinx.

Mailuft.



A. Delug pinx.

Die Nornen.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

* *

F. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1896. II. Halbband.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.



Georg Papperitz

Aus einem Malerleben von Wolfgang Kirchbach



Wer bewandert ist in Dresdens Kunstsammlungen und Kunstzierden, wird an den Zügen des Malerantlitzes, mit welchem die gegenwärtige Nummer der «Kunst unserer Zeit» sich einführt, etwas nicht Unbekanntes, ja vielleicht etwas Vertrautes wieder erkennen. Dunkle Erinnerungen werden erwachen, man wird sich fragen: wo habe ich denn doch dergleichen einmal gesehen? Nicht sicher und bestimmt wird zunächst diese Empfindung sein, aber wenigstens Familienähnlichkeit wird man zu finden meinen. Stehen nicht auf der Brühl'schen Terrasse zu Dresden die berühmten Schilling'schen Gruppen von «Tag» und «Nacht» und haben wir sie nicht, seitdem sie in der deutschen Bildhauerwelt vor nun fast dreissig Jahren Epoche machten, in so manchem Werk über Kunstgeschichte abgebildet gesehen? Sind da nicht Knabenköpfe, Jünglingsköpfe, in denen wir etwas Aehnliches entdecken? Und in der That, es ist wohl nicht nur ein Zufall, zu bestimmt ist ein gewisser Typus, zu sicher sind Formen und Ausdruck verwandt. In der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden aber erkennen wir auf Julius Hübner's grosser «Disputation zwischen Luther und Dr. Eck» im Antlitz des jungen Prinzen nicht minder das verjüngte Ebenbild dieser Züge. An Hähnel's «Raffael» in entfernterer Weise meinen wir auch Spuren eines gewissen Typus wieder zu erkennen. Ein Archäolog kommender Jahrtausende würde hieraus vielleicht auf ein gewisses männliches Schönheitsideal der damaligen Künstler in Dresden schliessen, das er mit mathematischen Berechnungen als ein feststehendes nachzuweisen versuchen würde.

In Wirklichkeit indessen würde sich hierbei dasselbe herausstellen, was sich bei der griechischen Antike und bei den Urbildern florentinischer oder venezianischer Bildhauer und Maler auch bewährt hat, dass nämlich einige schöne Modelle oder der Typus der engeren und weiteren Familienverwandtschaft des Künstlers, ja, der unverwüstliche Charakter der Ortsbevölkerung, in deren Mitte der Meister schafft, sich auch in den Werken seines Pinsels und Meissels abspiegelt.

Es war nur ein schöner, munterer Junge und angehender Malerjüngling, der zu jener Zeit in den Ateliers der Freunde seines Vaters und unter den Obstbäumen der anmuthigen Dresdener Umgebung umhersprang und dessen Züge und Gestalt Schilling, Hübner, Hähnel u. A. für ihre Schöpfungen festzuhalten wetteiferten. Hier ist er nun im Original, älter zwar und mit den Spuren des erlebten Lebens im Antlitz, aber noch immer mit dem Ausdruck derjenigen Jugend, welche im Dienste des Schönen erworben wird und im dauernden Verkehr mit der Schönheit sich an jedem Werke erneut.

Die ersten Eindrücke des Lebens überwindet kein Mensch. Jeder Schaffende gewahrt an sich, wenn er nach einer langen Reihe von Jahren seine Jugend und sein Alter mit ihren Werken vor seiner Erinnerung vorüberziehen lässt, dass der Keim zum Besten, was ihm gelang, schon in den jüngsten Jahren in ihm geschlummert hat. Dann scheint das, was die reifen Jahre bringen, nur wie die Blüthe und die Frucht aus einem jungen Steckling, der vielleicht lange Jahre brauchte, ehe er seine Eigenart aus dem allgemeinen Keimblatt entwickelte. Und doch ist gerade eine spät entwickelte Eigenart die organische Entfaltung des Keimes und des



Georg Papperitz. Porträt

Erdreichs, der Umgebung, die gerade in den Jahren der ersten Kraft die mütterliche Nahrung zuführte.

Ein junger Mensch, ein Jüngling, dessen Züge ältere Meister so oft gerade um ihrer frischen Schönheit willen festzuhalten suchten und an dem sie ihre Kunst individueller Charakterschilderung und sonniger Lebenslust versuchten, mochte wohl schon früh erfahren, welchen feinen Reiz das Persönliche hat, das zugleich im Gefühle eigner Schönheit Anderen Lust an der Erscheinung und ihrem Glanze einflösst. Es muss doch ein eigenes Gefühl sein, zu wissen, dass man werth befunden wird als Gegenstand der Schönheitsempfindung zu gelten und der leise, zarte Rausch, in den die Seele durch ein solches Selbstgefühl der Natur versetzt wird, kann wohl durch's ganze Leben eine begeisternde schöpferische Grundempfindung auch für's eigene Schaffen hervorrufen. Der Meister, der in seiner Jugend selbst so oft ein Modell für Andere ward, er muss wohl auch im eigenen Schaffen die Lust an der Schönheit Anderer, das volle Gefühl für den Reiz organischer und wohlorganisirter Schönheit durch's ganze Leben mitnehmen.

Georg Papperitz, dessen Schaffen diese Zeilen gewidmet sind, ist in all seinen künstlerischen Schöpfungen ein leidenschaftlicher Darsteller der vollentwickelten und unbehinderten Leibesschönheit, ein Künstler, der schon um dieses Umstandes willen ziemlich vereinzelt in der Kunstwelt einer Zeit dasteht, die es weit mehr auf alle anderen künstlerischen Eindrücke, als gerade auf das organische Herausbilden körperlicher Individualitäten und auf persönlichen Leibreiz und Liebreiz abgesehen hat. Man ergeht sich entweder in phantastischen und mythischen Träumereien, in denen menschliche Gestalten und Charaktere mit den Mitteln der Traumerinnerung wiedergegeben werden, in denen im Grunde nur die malerische Andeutung, die phantastische oder symbolische Skizze, Alles in Allem nur das geistreiche Zeichen, das geistreiche Merkmal herrscht. Oder aber man begibt sich absichtlich in's Gebiet der Darstellung Alles dessen, was dürftig, schmächtig, von kränklichem, oder hässlichem Ansehen im wirklichen Leben erscheint; man malt, von ethischen Empfindungen des Mitgefühls, des Mitleids, des Erbarmens bewegt, was im wirklichen Leben Erbarmen hervorruft. Aber nur Wenige schaffen aus der grossen, freien Empfindung des Lebensgenusses und der Lebensfülle heraus. Nur Wenige schaffen aus Freude an der Natur. Sie schaffen im Mitleiden an der Natur und ihre Freude ist, wenn sie gerade das Wort Natur im Munde führen, die Freude an der Nachahmung, nicht aber die helle, frische, kernige Lust an der Natur selbst.

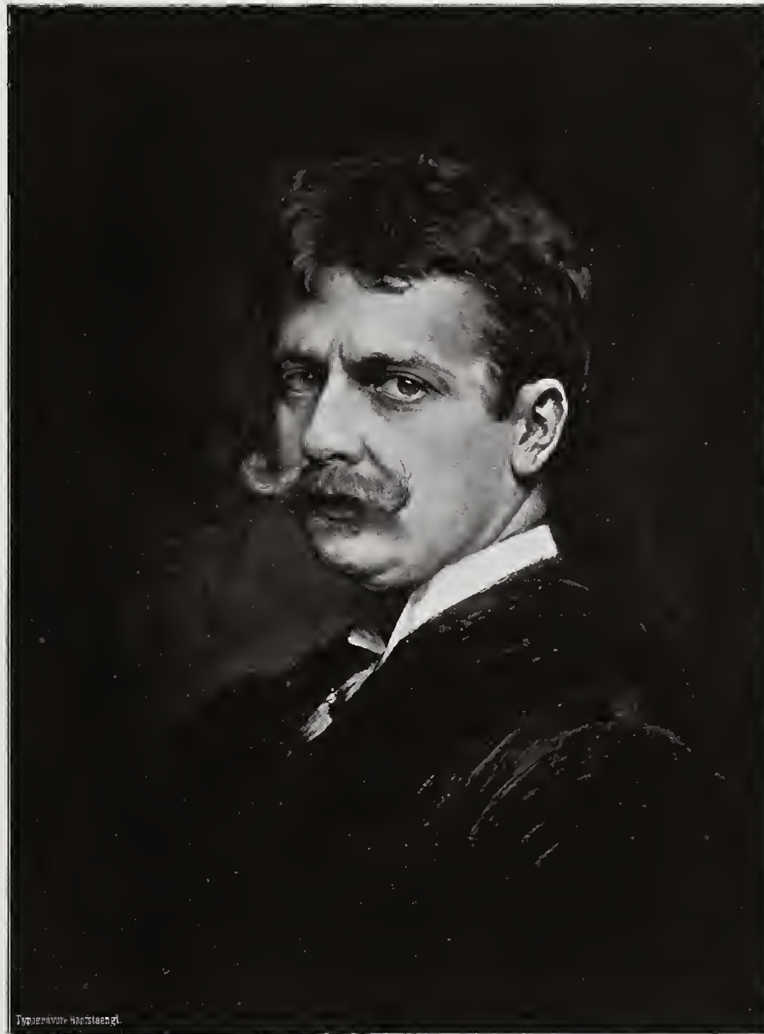
So sind diese Naturalisten eigentlich die Selbstischen; ihr Studium der Natur und Wirklichkeit ist Selbstgenuss ihres Nachahmungstriebes und Selbstgenuss des Mitleidens, welches am falschen Orte waltet. Denn — wir bitten dies immerhin cum grano salis zu verstehen — es ist weit besser einem Bettler, der in Lumpen uns entgegenkommt, einen Thaler zu schenken oder ihm zu helfen, dass er in ein besseres Leben eintritt, als ihn als Modell mit nach Hause zu nehmen, ihn zu malen und sich und Andere dadurch am thatlosen Mitleiden zu weiden. Der Begründer der christlichen



Georg Papperitz. Çarnevals-Erinnerung

Religion gerade, auf den sich so viele Elendsmaler unserer Zeit berufen, würde ein solches thatloses Mitleiden als unsittlich bezeichnet haben, denn mehr wie irgend ein anderer Prophet aller Zeiten verlangte er die werkthätige Liebe.

Und so könnte man sagen, dass jener Naturalismus in Litteratur und Malerei, welcher in dem letzten Jahrzehnt so mächtig anstürmte mit der Malerei jedes körperlichen, materiellen und geistigen Elends, auf einem falsch verwertheten ethischen Triebe, auf einer Erkrankung gerade des Mitleidens beruht, sofern er sich auf seine sociale Sendung berief. Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, dass wir etwa nun die gelegentliche Bettlermalerei verpönen wollten; Lumpen haben ja die Eigenschaft, dass sie zumeist farbig sehr malerisch erscheinen. Aber sie werden erst dann so recht malerisch erscheinen, wenn sie auch im Bilde von feinen Gewändern abstechen und dann ist die Lust am Malerischen an sich auch als eine sittlich gesunde ausgewiesen, wenn sie sich nicht mit einem verschlagenen Mitleidsinteresse fälschlich verbrämt.



Georg Papperitz. Selbstbildniss

Das aber dürfte in jedem Zeitalter die beste Kunst sein, deren sittliche Beweggründe auch mit dem künstlerischen Handwerk und mit den sittlichen Wirkungen zusammenfallen, die aus dem Handwerk selbst erzeugt werden können.

Das malerische Betrachten macht hartherzig. Es frage sich Jedermann, ob der Anblick eines gemalten, hungernden, elenden Weibes jemals solch thätiges Mitleid in ihm angeregt hat, dass er hinging und dem nächsten, armen, elenden Weibe, dem er in Wirklichkeit begegnete, aus seiner Noth half. Nein, im Gegentheil! Wir haben uns wiederholt dabei ertappt, dass wir nach dem Anschauen solcher Elendsgestalten im Bilde, nachdem wir uns daran satt gesehen, interesselos an den Armuthsgestalten vorübergingen, die uns kurz darauf in Wirklichkeit begegneten. Ja, ein seltsamer Instinkt liess sie uns meiden. Die grosse Masse glaubt vollends, wenn sie ihr Mitleid theoretisch am malerischen oder dichterischen Werke befriedigt hat, sich dann praktisch des werkthätigen Mitleids überhoben zu sehen.

Etwas ganz Anderes aber ist es, wenn ein Landschaftsmaler den ganzen Genuss, den er an einem schönen Sonnenuntergang oder am Anblick eines wilden Hochgebirges gehabt hat, wenn er seine Bewunderung der Natur, seine Anbetung der Natur und der Schönheit der Schöpfung dadurch ausdrückt, dass er durch Nachahmung des Gesehenen den Anblick dieser Natur festhält. Dann ist die Nachahmung nicht nur wohlfeiler Selbstgenuss des Handwerks, dann ist die Nachahmung nicht die Eitelkeit an ihrer eigenen Fertigkeit, sondern die treue, die peinlich fleissige, die unermüdliche Nachahmung der Natur ist nur die Bewährung einer sittlichen Eigenschaft, weil sie der Ausdruck solcher Bewunderung, solcher Anbetung der schönen Werke Gottes ist.





Georg Papperitz. Studien zu «Bacchus und Ariadne»

In diesem Falle ist das Technische, ist der Fleiss der Technik, ist die möglichst treue Wiedergabe der Natur nicht Eitelkeit am Können, sondern eine sittliche Eigenschaft, welche die Befriedigung eines höheren Zweckes in sich schliesst. Nichts soll dem Auge verloren gehen von den schönen Geheimnissen der Natur, Alles soll gesehen, Alles soll bewundert werden und das Werk ist der ausführliche, aller Welt vorgelegte Beweis der Bewunderung zum Mitgenusse solchen Bewunderns. Hier waltet kein verirrter sittlicher Trieb, hier werden nicht edle Seelenkräfte am falschen Orte verbraucht, verschleudert, verflüchtigt, hier fallen die Ausdrucksmittel des Schaffens mit dem sittlichen Beweggrund und mit der Wirkung auf Andere zusammen.

Und so ist es denn auch, wenn der Künstler in reiner Lust an der sinnlichen, menschlichen Erscheinung sich nicht genug thun kann, die schöne Freude, welche das Menschengeschlecht an sich selbst hat, zum Ausdruck zu bringen. Das schönste Weib, wie es uns im Leben bald entzückende Lust, bald Ehrfurcht und Bewunderung seines Wuchses, seiner Anmuth erregt, wie es uns als das wunderbarste Gebilde der organisirenden Natur vom Schädel bis zum zartesten Hautfältchen des Wangengrübchens erscheint, als Modell im Bilde festgehalten, auf die Bildschönheit veredelt und auf das hin beobachtet, was werth ist im Bilde festgehalten zu werden — wahrlich! auch hierin ist eine innere Einheit von Kunstabsicht und Kunstmittel und die grösste Treue der bildenden Nachahmung ist nur der Ausdruck jener Bewunderung der Natur selbst.

Und vom Anschauen solcher Bild-Schönheit sehen wir innerlich gestärkt die Schönheiten der Wirklichkeit mit bereicherten Augen an. Als wir vom Bilde der elenden, hässlichen, in Lumpen ächzenden Bettlerin aus dem Kunstsaal hinaustraten, da mieden wir die wirkliche Bettlerin, die uns draussen auf der Treppe des



G. Papperitz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Entwurf zu dem Bilde: Ankunft in der Unterwelt.



G. Papperitz pinx.

Kreuzabnahme.

Ausstellungspalastes um ein Scherflein anflehte. Wir hatten uns ja an den Anblick des Elends gewöhnt! Aber als wir die schönste Diana in ihrer schlanken Gestalt auf dem Bilde im Jagdzug hatten einherschreiten sehen und uns an der natürlichen Schönheit ihrer Formen geweidet hatten, mit welchen Augen betrachteten wir dann die schlanke Engländerin, die uns kurz darauf begegnete im Eingang zu dem Saale! Wie doppelt interessant erschien uns die lebende Schöne nach der gemalten Schönen; wie war das frische Lebensgefühl gesteigert und — mit welcher verfeinerten Ehrfurcht sahen wir die Engländerin selbst im Dianaschritte einhergehen! Wie bereichert solche Kunstübung das Leben selbst, ohne dass wir uns Vorwürfe zu machen haben über falsch angewandte ethische Regungen!



Georg Papperitz. Charitas

Nun, wir glauben, dass Niemand die vorstehenden Betrachtungen lieber unterschreiben würde, als der Künstler, aus dessen schöpferischer Thätigkeit sie gewissermassen herausdestillirt sind. Sie werden, wenn nicht vollständig — denn die Kunst ist lang und hat viele Seiten — so doch immerhin einen Theil des künstlerischen Bekenntnisses von Georg Papperitz bilden. In diesem Jahre feiert der Künstler seinen fünfzigsten Geburtstag; vor wenigen Tagen hat der Prinz-Regent von Bayern den Meister durch die Verleihung des Professortitels geehrt und so ist doppelt begründeter Anlass, durch eine zusammenhängende Schilderung vom Leben und Schaffen des Künstlers einen Rückblick auf so vieles Schöne zu werfen, das man ihm verdankt.

In neuerer Zeit, insbesondere in Deutschland und unter gewissen Zeitströmungen der Kunst ist oft ein gewisses Vorurtheil gegen diejenigen Künstler aufgekommen und absichtlich genährt worden, bei denen der Schönheitssinn stark ausgeprägt war. Ja, die Schönheitsbildner sind in Verruf gekommen. Zum Theil mit Recht. Denn viel Academisches, viel Conventionelles, viel süsslich Gelecktes, Vieles, das nur auf das ganz rohe Naturbewusstsein lüsterner Gecken und hysterischer Weiber berechnet ist, hat sich immer unter dem Titel des Schönen und vollends unter dem des Nackten eingeschlichen. Mit zeichnerischen und plastischen An-

deutungen haben sich viele leicht fertige Virtuosen academischer Regelzeichnung herangemacht, unter dem Vorgeben, einem Phidias und Michel-Angelo, einem Correggio oder Tizian nachzueifern, um in Wirklichkeit weit unter den Milchglasschönheiten eines Adrian van der Werff zu bleiben. Wie viel hat Wilhelm von Kaulbach erdulden müssen, weil sein Schönheitssinn ihn ja freilich gar manches Mal dazu verführt hat, einer angenehmen gesunden Form, einer anmuthigen Bewegung, einem grossen Zuge der Composition die charakteristische Vertiefung zu opfern. Geradezu Hass hat er geerntet und er erntet ihn noch. Und doch, wer heute aus der Berliner National-Galerie in's Treppenhaus des alten Museums tritt, er wird diesen Schönheitssinn und den überdauernden Geist der Zweckmässigkeit in Kaulbach's Schaffen bewundern. Mackart's berühmte «Katharina Cornaro» ist schon jetzt ein schwarzer Klumpen, die ehemalige bewunderte Harmonie der Farben hat sich zerlegt. Die grossen Cartons des Cornelius mit all ihrer charaktervollen Tiefe sind verblasst und ihre Composition, da sie alle angedeutete Raumtiefe durch das Verblassen verloren haben, ist in sich zerfallen. Wilhelm von Kaulbach's Fresken im Treppenhaus des alten Museums mit ihrer grossen Kunst der farbigen Raumbeherrschung, der malerischen und räumlichen Composition dagegen stehen nicht nur in unversehrter Schönheit da, sondern haben an Fülle und Tiefe des farbigen Bouquets gewonnen; es herrscht eine solche Vornehmheit der Farbenzusammenstellung, dass man jetzt erst sieht, ein wie grosser, zweckmässig verfahrender Maler und Techniker gerade Wilhelm von Kaulbach gewesen ist. Was Cornelius in der Münchener Glyptothek, in der Casa Bartoldi gemalt hat — es ist auch schon im Processe der Verschiebung und Zerlegung der malerischen Werthe; über Kaulbach waltet ein günstigeres Geschick, seine Teppiche sind nicht verschossen, sie sind, einem gleichmässigen Gesetz unterliegend, schöner, üppiger, voller geworden. Und weil der Schönheitssinn dieses Meisters, der Sinn, der zugleich auf die Entfernung zu wirken wusste, mit Recht gewisse theatralische Gebärden nicht verschmäht hat, sind diese Gebärden auch in seinen Bildern plastisch geblieben. Alle grossen Meister, die für monumentale Zwecke schufen, brauchen die grosse Gebärde, die weithin redende Stellung so sicher, wie der Schauspieler, der auf die Entfernung wirken will, auch gewisse — theatralische Gebärden nöthig hat, mit denen er zum Geiste redet.



Georg Papperitz. Porträt



Georg Papperitz. Baby



Georg Papperitz. Skizze zu Salome





Georg Papperitz. Studien zu dem Bilde «Leda»

Zweckmässigkeitssinn und Schönheitssinn sind verwandt, bedingen sich gegenseitig. Darum überdauern die Meister mit ausgeprägtem Schönheitssinn so Vieles. Ihr Zweckmässigkeitssinn, ihr Geschmack liess sie immer die rechten Mittel erkennen, auch technisch das Dauerhafte herauszufinden, wie es Kaulbach verstanden hat. Das Hässliche, welches schon in der Natur das Unzweckmässige ist, es vergeht. Das Kranke vererbt sich nicht, es wird durch Selbstzerstörung im Kampf um's Dasein ausgeschieden. Das Schöne besteht, die natürliche und geschlechtliche Zuchtwahl, weil sie aus dem Geiste der Zweckmässigkeit hervorgeht, sie schafft das Schöne und macht es zugleich zum Dauerbaren. Die Urmenschen haben wir uns keineswegs als Edelgestalten, sondern als sehr affenähnliche, noch unvollkommen zu einseitigen Nothzwecken gegliederte Wesen vorzustellen und doch hat es der Kampf um's Dasein dazu gebracht, dass dieses von Haus aus Hässliche zu so schönen Gestalten wundervoller Weiber sich heranbilden konnte, wie Georg Papperitz sie uns mit Vorliebe malt.

Nicht umsonst haben wir an Wilhelm von Kaulbach angeknüpft, um einer Erörterung willen, die sich auch auf das Schaffen von Georg Papperitz bezieht. Der jüngere Meister hat ohne Frage viel Verwandtes mit dem Schöpfer der Sintfluthcartons, der zugleich ein so begeisterter Ausdeuter der Frauenschönheit war. Auch in dem Zuge zur Composition, zur grossen Gebärde, alles Eigenschaften, die so viele andere neuere Künstler verpönen würden, sehen wir Papperitz die Eindrücke seiner Jugend nicht verleugnen. Denn er ist in einem Malerhause geboren zu einer Zeit, da die deutschen Künstler und ihre Frauen gar heftig: hie Kaulbach, hie Cornelius zum Feldgeschrei erhoben wie Welfen und Waiblinger. Nirgends war dieser Streit vielleicht so heftig wie in Dresden in den fünfziger und sechziger Jahren. Es scheint uns aber, als habe die Mutter des Georg Papperitz — wir wissen nicht, wie der Landschaftsmaler Gustav Papperitz, der Vater unseres Künstlers, in dem Streite Partei nahm — mit häufigem und heimlichem Genuss so manche Composition nicht nur von Wilhelm Kaulbach angesehen, ehe sie ihrem zweiten Sohne das Leben schenkte, sondern als ob sie in dieser Zeit gar oft auch in der Dresdener Galerie vor den Venusbildern des Tizian, vor dem «Quos ego» des Rubens', vor Raffael's «Madonna di San Sisto» verweilt habe. Und damit musste sich, einem Goethe'schen Worte gemäss, der Neuankömmling nun wohl weiter entwickeln «nach dem Gesetz, nach dem er angetreten».



G. Papperitz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Jagdzug der Diana.



Georg Papperitz. Abendstimmung

Und dies Gesetz musste verstärkt werden durch alle anderen äusseren Umstände. Georg Papperitz ist am 3. August 1846 in Dresden geboren und hat seine ersten Künstlerjahre unter den Eindrücken der Dresdener Galerie und des ganzen Kunststrebens verbracht, welches mit Schnorr von Carolsfeld immerhin auf eine grössere, monumentale Kunst drängte. Hat in diesem Streben nun eine gewisse Verachtung des Schönen geherrscht, verpönte man das Malen und suchte man nur die Charakteristik um jeden Preis und durch jedes Mittel, so müssen wohl frühzeitig die tizianischen Schönheitseindrücke der Dresdener Galerie, muss des Peter Paul Rubens' sonnige, humorvolle Lust am Weibe und sein Compositionsgeist den Knaben und Jüngling befruchtet haben, der später zuerst durch sein Colossalbild «Ankunft in der Unterwelt» die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat. —

Der Vater des Künstlers, ein sehr geachteter Landschaftsmaler, Freund Robert Reinick's, Schirmer's, Ludwig Richter's sollte das Heranblühen seiner Kinder nicht allzulange miterleben. Er starb, als sein Sohn Georg in's vierzehnte Jahr ging, doch hatte er vor seinem Tode noch erfahren, dass das Talent auch bei ihm sich vererbt hatte und dass der Sohn beabsichtigte, Maler zu werden. Und wie es in Künstlerfamilien zu sein pflegt, wo nur einigermassen das Glück das Schaffen des Künstlers begleitet hat, der Vater setzte dem Wunsche des Sohnes nicht nur keinen Widerstand entgegen,

sondern förderte ihn. Er hat ihm den Ernst der Kunst auseinandergesetzt, aber ihn auch veranlasst, dass er so bald als möglich ausschliesslich zur Kunst übergehen solle, denn die Könnenden wissen, dass man nicht zeitig genug mit dem Studium beginnen kann, um etwas zu lernen. So ist Georg Papperitz schon mit fünfzehn Jahren in die Dresdener Academie eingetreten und hat beim Malerhandwerk so zu sagen von der Pike an gedient. Auch hierin gehört er zu den Kunsterscheinungen, die neuerdings seltener werden. Warum haben wir so viel Symbolisten, so viel Skizzenzeichner, so viele Leute, die niemals über die Studie hinauskommen und daher immer wieder auf die Idee verfallen, durch Gesammtausstellungen halbfertiger Werke den Eindruck zu ersetzen, den der Meister mit einem Werke erreicht, das vollständig fertig ist? Woher kommen diese zahllosen Dilettantenarbeiten, bei denen der kritische Commentar und die Einfälle des Kunstschreibers dazu weit interessanter sind, als das malerische Werk selbst, das nur ein Einfall, eine Pinsel-Träumerei bleibt? Einfach, weil zu Viele erst in späteren Jahren das Handwerk der Kunst lernen, weil sie vielleicht zwar glänzende Gymnasialexamen und womöglich auch noch Universitätsjahre oder sonst eine Beschäftigung hinter sich haben, aber viel zu spät in die Academie oder zum Meister gekommen sind. Wie jung muss Einer anfangen, der ein Geiger oder Klaviervirtuos werden will! Und den Pinsel richtig und kraftvoll zu schwingen, so viel zu verstehen vom Handwerk, dass man ein Bild auch wirklich fertig machen kann, das bedarf nicht minder unermüdlichen, frühen Lernens wie die Handhabung des Fidelbogens.

Nun, Georg Papperitz gehört noch einem Zeitgeschlecht an, das sich nicht mit einem bequemen Dilettantismus begnügt; er ist als ein Maler geboren und man merkt es seinem Schaffen an. In Dresden konnte er freilich nicht viel lernen; damals lehrte noch kein Leon Pohle, der den Triumph hat, dass, wenn seine Schüler nach München kamen, sie sofort ihren Weg machten. Es war nur ein Zeichen innerer Gesundheit, dass Papperitz schon nach zwei und einem halben Jahre den gelben Fleischtönen und rosigen Reflexen einer gewissen Schule Valet sagte und zunächst privatim weiter zu studiren versuchte, bis er mit neunzehn Jahren an die Academie nach Antwerpen zu van Lerius ging. Hier lernte er nun diese imposante Ueberlieferung des Kunstfleisses kennen, die niemals einen Stillstand gekannt hat, alle Phasen der europäischen Kunstentwickelung mitgemacht und doch einen durchaus bodenwüchsigen Kunstcharakter gewahrt hat wie wir ihn bei einem Gang durch das Antwerpener Museum kennen lernen. Hier konnte er nun Rubens und van Dyk im Dom und in der grossartigen Sammlung der Rubens'schen Werke auf sich wirken lassen. Dann kam Paris, wo in den Sammlungen, auf der Weltausstellung eifrig studirt wurde, bis der junge Maler nach sieben Monaten wieder nach Antwerpen zurückkehrte.

Eine Unterbrechung erlitten diese Studien durch die Abdienung des Freiwilligenjahrs, dann aber zog es den Künstler mit Macht nach München. Er hatte kaum dort zu malen angefangen, als plötzlich der Krieg mit Frankreich ausbrach und der Künstler den Pinsel mit der Flinte und die Palette mit dem Tornister vertauschen musste. Ein Jahr lang hat er als Kriegsmann für's Vaterland mitkämpfen helfen und auch in der Schlacht von Gravelotte im Feuer gestanden. Auf einer Weinbergsmauer schreibt er nach der Schlacht eine Postkarte an seine Mutter nach Dresden, die den Sieg und die Unversehrtheit des Mitkämpfers meldet. Und kurze Zeit darauf wandelt die Mutter auf der Plauen'schen Gasse zu Dresden, wo es hinaus nach dem Papperitz-Hause auf der Chemnitzer Strasse geht, angstvoll, um Neuigkeiten vom Kriegsschauplatz zu erfahren. Sie hält den Briefträger an, der nun richtig die Karte vorbringt, die sofort dem umstehenden Volke auf der Strasse vorgelesen wird und den Siegesjubel verbreitet.

Kriegerisch hatte auch sonst die Jugend des Künstlers ausgesehen. Das Papperitz-Haus, dessen grosses Atelierfenster, wo einst der Landschaftsmaler Gustav Papperitz schuf, noch heute an der Chemnitzer Strasse aus einem reizenden Garten herausschaut, hatte schon 1866 fremde Heerschaaren gesehen. Der Verfasser dieser Zeilen, der wenige Häuser weiter davon entfernt seine Jugendjahre verbrachte, hat an anderer Stelle geschildert, wie damals die rheinländische Armee unter den Fenstern seines väterlichen Hauses in Dresden einzog, wie sie auf einer grossen Wiese neben dem Hause bivouakirte und bald alle umliegenden Gärten und Villen mit preussischen Truppen überfüllt waren. Damals musste aus der väterlichen Wirthschaft der Kaffee in grossen Wassereimern hinunter zu den Feinden getragen werden, ganze Berge von Butterbroden wurden angefertigt und abgeliefert. Da die Mutter des Schreibers dieser Zeilen eine Rhein-

länderin war, so hegte er grösseres Zutrauen zu den gefürchteten Feinden, als die anderen sächsischen Altersgenossen und hatte schon, als die ersten rothen Husaren als Vorposten mit den Zügeln im Munde, gezogenen Säbel und gespannten Revolver in der Hand die vereinsamten Strassen durchritten, wo alle Läden geschlossen waren, munter mit auf einem Pferde gesessen, auf das ihn ein schnauzbärtiger Husar hinaufgehoben.

Unterdessen ist es im Papperitz-Hause schrecklich zugegangen. Als es hiess « die Preussen kommen » und eine Schlacht bei Dresden befürchtet wurde — während die sächsische Armee längst über die Grenze war — flüchtete die Mutter Papperitz mit den jüngeren Geschwistern aus der Villa nach der inneren Stadt in's grossväterliche Haus. Grosser Jammer, thränenvoller Abschied von den beiden ältesten Söhnen, deren Einer Georg Papperitz war, die zusammen das Vaterhaus gegen die Preussen bewachen sollten. Mit kriegerischem Stolz und Selbstgefühl übernahmen die zwanzigjährigen Jünglinge diese heroische Aufgabe. Im Keller, wo alle wichtigen Documente eingemauert wurden, verproviantirten sie sich mit Schinken und Wein. Alle Thüren und Fenster mussten geöffnet bleiben, wahrscheinlich, damit sie nicht von Kugeln zerschlagen wurden oder Freischärler sich in den Zimmern verbargen, die Kellerfenster wurden mit Matrazen vermacht. Die Rheinländer kamen, aber sie krümmten kein Härlein, blos der Brunnen war bald ausgepumpt, drei Lagerfeuer brannten um die Malervilla, und sehr bald hausten die Krieger vom Rheine gar wild im Garten. Und während das geschah, hat sich der nachmalige Biograph von Georg Papperitz mit einem preussischen Infanteristen, der sich des Knäbleins erbarmte und es in die nahe Feldschlösschen-Brauerei zum warmen Jungbier mitnahm, das für die Krieger fouragirt wurde, den ersten schweren Rausch seines Lebens angetrunken. Er sieht noch aus diesem Räuschlein heraus, wie die jungen Papperitze in ihrem Garten über das väterliche Haus wachen.

Das ist der Kreislauf des Lebens, der nach dem französischen Kriege Papperitz wieder gen München führte, wo er seither ständig gelebt hat mit denjenigen Unterbrechungen, die ihn mehrfach nach Italien, öfters auf längere Zeit nach Venedig und wiederum nach Holland führten sowie nach Paris. Auch London hat Theil an der künstlerischen Entwickelung des Meisters, wo er wiederholt Bildnisse gemalt hat. Ja, wer London kennt und die englische Kunst am Orte studirt hat, wird Vieles in den Schöpfungen von Georg Papperitz erst so ganz verstehen und die Eigenart des Künstlers auf dem breiteren Hintergrunde des dortigen Kunststrebens mit zu würdigen haben. Denn in der Londoner



Georg Papperitz. Holländische Fischverkäuferin
Photographieverlag von Josef Albert, München.

Nationalgalerie hängt nicht nur das entzückendste aller Bilder des Rubens, sein « Urtheil des Paris » in Lebensgrösse — nicht nur in dem kleinen Format wie in Dresden — ein unübertreffliches Meisterwerk der köstlichsten Fleischmalerei, sondern im Kensington Museum sieht man auch Werke wie J. Poyntner's « A visit to Aesculap », ein wundervolles Zeugniss neuenglischer Kunst, weibliche Schönheit zu malen und mit den schein-

bar luftigsten Malmitteln bis in's Feinste fertig zu machen. So finden sich auch hier Beziehungen zur Art unseres Künstlers und zu der Richtung, die er als den reifsten Ausdruck seiner eigenen Natur verfolgt hat.

In München aber war es, wo wir vor nun mehr als fünfzehn Jahren zuerst auf den Künstler aufmerksam wurden durch das Kolossalbild: «Ankunft in der Unterwelt». Es war damals ein kühnes Unternehmen im Rubensstile grossmächtige Menschenleiber mit anatomischer Realität auf eine Riesenleinwand zu malen und es war auch wenig Aussicht, dass ähnliche Aufträge das Fortschreiten auf einer solchen Bahn ermuthigen würden. Aber wo auf der einen Seite die behäbige Kleinmalerei, die Diezmalerei mit allen ihren Vorzügen Schule machte, auf der anderen Seite die grosse Kostüm- und Teppicharrangirungskunst der Coloristen aus der Piloty- und Mackart-Schule herrschte, musste ein Werk um so mehr auffallen, welches die Wege betrat, die der junge Michel-Angelo mit seinem Karton der badenden Soldaten einst gegangen war. Den Geist, der in Kaulbach's Sintfluthcompositionen, in Rubens'schen Engelsstürzen herrscht, wieder aufleben und einen jungen Maler bei dem Versuche zu sehen, das Körperliche in den durch die Dimension nöthigen breiten Zügen doch zu individualisiren und durch eine kraftvoll sachliche Farbe zu wirken, überraschte. Das Bild machte eine europäische Rundfahrt und den Namen seines Künstlers allgemein bekannt. Schon vorher hatte ein aus dem Jahre 1873 stammendes Bild «Die Schweden kommen», wo eine reiche Herren- und Damengesellschaft beim Mahle von den Schweden überrascht ward, die Aufmerksamkeit auf Georg Papperitz gelenkt. Seit nun vollends die «Ankunft in der Unterwelt» im Münchener Glaspalast gesehen worden war, ist auch der Name von Georg Papperitz den Kunstfreunden ein geläufiger geblieben.



Georg Papperitz. Yum-Yum

Und sehen wir jetzt nach Jahren das Bild an, wie es hier in der Wiedergabe von Neuem vorliegt, so muss man sagen, dass sein Eindruck sich dauerbarer erweist, als manches Andere, was unterdessen vorübergegangen ist. Es ist ein grosser und mächtiger Zug in dieser Composition. Auf Charon's Fahrzeug sind die aus dem Leben Abgeschiedenen auf dem finsteren Styx durch Felsenhöhlen im Schattenlande angelangt und sollen nun den Nachen verlassen, den die Meisten nicht verlassen wollen, weil sie das Schattenleben in der Unterwelt, das blutleere Leben mit der Reue und dem Gewissensbiss im Herzen fürchten. Einer stürzt, von einer Schlange umwunden, von Gewissensqual gepeinigt auf den felsigen Strand; hinausgeschleudert durch den rohen Fährknecht liegt ein Weib schon draussen, bewusstlos oder wie um Nichts zu sehen, auf der Erde, das Antlitz auf den Boden gedrückt. Eine andere packt der Fährknecht rücklings bei den Haaren und beim

Gewand und zerrt sie, rückwärts übergebogen, aus dem Nachen heraus, während sie sich verzweifelt die Haare rauft. Das ist eine Erfindung von cornelianischer Grösse, mit Rubens'scher Kraft der Körperplastik und des anatomisch-packenden Leibausdrucks gegeben. Prachtvoll auch ist die Bewegung, in welcher der alte Charon mit seinem Ruder auf ein anderes scheublickendes Weib losstösst, um sie aus dem Kahne hinauszuscheuchen. Schon mit dem Ausdruck des Schattens, der in's Schattenreich tappen will, kauert unter ihr ein Mann, während ein Weib, im Begriff aus dem Kahn in den Strom zu steigen, schmerzvollen Abschied vom Schatten des Kindes und des Greisen nimmt. Und scheu und angstvoll steht das Liebespaar in der Mitte und erwartet den Moment, wo der rauhe Fährknecht wohl auch die Geliebte hinauswerfen wird, wie man Waaren auslädt, denn es sind so Viele, die zur Unterwelt kommen und die hier abgeladen werden müssen, unbekümmert um ihren Jammer, um ihre Reue und Gewissensqual, um ihr Liebesglück, um ihren Rang und Stand. Sehr ergreifend ist auch der Profilkopf der Alten, die in der Mitte kauert und starr vor sich hinblickt. Das Alles ist mächtig gedacht und kraftvoll gruppirt; das innere und äussere Interesse um einen Punkt zusammengedrängt. Und Etwas, was in deutscher Kunst so selten ist, der Versuch, durch die anatomische Bewegung der Leiber, durch Studium der Mimik des nackten menschlichen Körpers zu wirken, erfüllt uns nicht nur mit Ehrfurcht vor dem Bestreben, sondern auch vor dem Können dieses Bildes. Das ist ja das Höchste, wonach der prometheïsch bildende Künstler streben kann, wenn ihm nicht nur das Antlitz ein Mittel des Ausdrucks ist, sondern wenn der ganze Leib in der vollen Maschinerie seines Muskelsystems und seiner beseelten Glieder zu einem geistig wirkenden Wesen wird. Und wenn nun die kühne Verkürzung, die machtvolle Ueberschneidung, der ganze Ausdrucksreiz, der in der Ansicht des Körpers unter verschiedenen Augenpunkten und Verkürzungspunkten liegt, dazu kommt, so ergibt sich ein Eindruck, dessen Werth die grossen Meister der Antike, ein Phidias und die Schöpfer der pergamenischen Skulpturen eben so gekannt haben wie ein Michel-Angelo und Rubens. Auf diesem Wege, welcher die höchsten Reize bildender Kunst enthält, finden wir Georg Papperitz mit diesem Erstlingswerk von grösserem Umfang, einem würdigen Seitenstück zu Karstens' geistvoller Zeichnung.



Georg Papperitz. Studie

Nur vorzügliche Zeichner, nur sichere Kenner des Akts und der körperlichen Natur vermögen diesen Weg zu gehen und Papperitz erweist sich hier schon als ein solcher vortrefflicher Kenner des Leibes, seines organischen Baues und derjenigen grossen geistigen Ausdrucksmittel, die im Nackten liegen. Denn indem wir alle die Anstalten sehen auf dem männlichen oder weiblichen Akt, welche die Natur trifft, um irgend eine Willensbewegung zu ermöglichen, sei es der Stoss mit einem Ruder oder die Gebärde der sich nach rückwärts überbäumenden Verzweiflung, indem wir den ganzen Muskelapparat hierzu unter der Haut spielen sehen und beobachten, wie der Schmerz, der Wille und alles Geistige sich bis in die letzte Fussbewegung fortsetzt und wie das Becken, wie alle Organe, die höheren Zwecken der Natur dienen, in Mitleidenschaft gezogen werden, empfinden wir auch die Macht des Vorgangs viel energischer. Würde der das Ruder stossende Männerarm mit Aermeln bedeckt sein, wir würden nur die Hälfte der Energie des Ausdrucks empfinden.

Und schon auf diesem Bilde sehen wir eine andere Eigenschaft, die wir an Papperitz besonders schätzen: nämlich seine Fähigkeit der körperlichen Individualisirung. So viele männliche und weibliche nackte Gestalten dieser Künstler geschaffen hat, lassen wir sie im Geiste an uns

vorüberziehen: er hat in jeder eine eigene leibliche Persönlichkeit entfaltet und immer verstanden ein eigenes Gliederungsgesetz in jedem Körper zu entwickeln.

Nicht Jeder vermag das heutzutage. Man kann nicht behaupten, dass Mackart zum Beispiel, so viele weibliche Leibesschönheit er auch dargestellt hat, den Sinn für solche Individualisirung gehabt habe. Es ist immer dieselbe rundgeschwungene Hüftenlinie, es sind immer dieselben Arme, dieselben banalen Reize nach einem feststehenden Leibesschema. Nur in sehr seltenen Fällen ist dieser Meister dem Geheimniss der Persönlichkeit und der individuellen Körperbildung nachgegangen, die sich nicht nur im Gesicht, sondern am ganzen Leibe ausprägt und ebenso auf der Rasse wie auf den Bedingungen beruht, unter denen das menschliche Gewächs sich entwickelt.

Wir werden dieser Seite des Papperitz'schen Schaffens noch eine besondere Betrachtung widmen, wenn wir seine Darstellungen weiblicher Schönheit würdigen.

Man kann vier Hauptarten von Bildern in den Werken von Papperitz unterscheiden. «Ankunft in der Unterwelt» leitet eine Gruppe von grossen historischen, umfangreichen Compositionen ein, unter die wir die grosse «Kreuztragung Christi» rechnen können, ein Bild, das nachmals für ein Refektorium in dem Besitz eines Sammlers in London befindlich, verkauft wurde. Wir rechnen hiezu die erst kürzlich vollendete «Kreuzabnahme», die gegenwärtig eine Runde durch die Ausstellungen macht und den «Jagdzug der Diana», bisher nur in München ausgestellt und für die gegenwärtige Berliner Ausstellung bestimmt. Ein grosser figurenreicher «Bacchuszug mit Ariadne», der noch nicht die Werkstatt des Künstlers verlassen hat, gehört gleichfalls in diese Gruppe, und die beiden männlichen Akte: «Beckenschläger» und «Kraftmensch», welche diese Blätter zieren, sind diesem Bilde entnommen.

Eine zweite Gruppe bilden eine Reihe von Kostümgenrebildern wie «Adrian Brower und seine Modelle», «Nach dem Diner», «Yum-Yum», «Romeo und Julie», «Eheglück», und wir können aus innerlichen Gründen auch einige Madonnenköpfe, das Bild «Aufgehendes Gestirn», eine Madonna mit dem Jesusknaben u. A. hierher rechnen, denn in all diesen Werken aus verschiedenen Perioden des Künstlerlebens sehen wir den gemeinsamen Zug, zur Charakteristik durch den Ausdruck des Antlitzes im besonderen Sinne zu wirken.

Eine dritte Gruppe bilden die männlichen und weiblichen Porträtköpfe und Studienköpfe, Knaben- und Kinderbildnisse, von denen eine Auswahl hier mitgetheilt wird.

Die vierte und in vieler Hinsicht für den Künstler am meisten bezeichnende Gruppe enthält eine Reihe von Darstellungen des Weiblichen, meist mythischen Charakters. Hier folgt der Künstler seinem Hange, Frauenschönheit möglichst isolirt zu schildern und den Reiz des Nackten in voller Unbefangenheit zu geben. Hier sind Bilder zu nennen wie «Hebe nach dem Fall», «Nymphe mit Liebesgott», ein verwandtes, betitelt «Liebesgeheimniss», ferner «Idylle», eine «Nymphe», die sich das Haar aufwindet, «Der Fischer», eine schlummernde «Nymphe mit Liebesgott», ein «Echo» und «Jugendträume», das Bildniss eines schlummernden Mädchens, wozu sich noch eine Anzahl verwandter Darstellungen gesellen.

Aus einem so reichen Schatze von Werken, meist in vortrefflichen Vervielfältigungen im Hanfstaengl'schen Kunstverlag und im Verlage der photographischen Gesellschaft in Berlin erschienen, sollen einige Bilder herausgegriffen werden, um an ihnen die Eigenart des Künstlers zu beschreiben.

Dass die Eindrücke der Compositionsweise eines Veronese und der grossen Venetianer nicht spurlos an dem Künstler vorübergegangen sind, dass er auch Rubens mit Verständniss studirt hat, sehen wir an seinen grossen Compositionen. Auf der «Kreuztragung» sehen wir den Grundsatz der Reihengruppe, wie Veronese ihn fast immer befolgt hat, mit grossem Glücke von Neuem angewendet. In der Mitte ist der Heiland niedergesunken unter dem Kreuze, er stützt sich mit einem Arme auf den Boden, um nicht ganz zusammenzubrechen und Athem zu schöpfen. Maria kommt mit gerungenen Händen im Zuge gehend heran mit dem Ausdruck tiefsten Jammers; Magdalena, mehr noch Simon von Kyrene, versuchen das schwere Kreuz, das auf der Schulter des Dulders drückt, etwas aufzuheben zur Erleichterung. Unterdessen aber zerrt, mit dem Rücken gewendet gegen diese Gruppe, ohne den Vorgang zu sehen, ein hünenhafter anderer Henker an dem Stricke, der das Kreuz und den Jesus vorwärts ziehen soll. Es ist sehr ausdrucksvoll gedacht, dass neben ihm ein grosser Hund, vollständig in der Rückenverkürzung hintrottet nach Golgatha zu, das man im Hintergrunde sieht. Selbst der Hund empfindet nicht einmal das Zusammenbrechen

des Dulders hinter ihm, die Losung ist: vorwärts zum Opfertod! Zwei höhnende Rabbis, und hinter dem Heiland ein Trupp jüdischer Männer und Frauen mit verschiedenem Ausdruck des stumpfen Jammers, aber auch der Neugier und Gleichgiltigkeit helfen die lange Reihegruppe füllen, die sehr schön und in ihrer ganzen perspektivischen Wendung sehr unbefangen zugleich componirt ist. Welcher Ausdruck gerade im Rhythmus einer solchen Gruppe liegt, im Auftauchen der Gestalten über und zwischeneinander, aus welchen Grundsätzen der Raumbeseelung eine solche Kunst herauswächst und wie sie auch eine Wirklichkeit wiederspiegelt, das zu schätzen haben freilich Diejenigen verlernt, die am Liebsten ihre Figuren in viereckigen und rechtwinkeligen sogenannten «naturalistischen» Stellungen wie die Pallisaden nebeneinanderpflanzen.

Was für eine kernige und prächtig studirte Gestalt ist auf diesem Bilde der den Strick ziehende Hüne! Wie sicher schreitet er dahin, wie hat er festen Boden unter seinen Füssen, weil auch sein Künstler den festen Boden der Gestaltkenntniss unter seinen Füssen hat. Gebärde und Mimik auf diesem Bilde ist ungesucht und doch ist eine deutliche Sprache in alle dem.



Georg Papperitz. Mater dolorosa

Verwandte Vorzüge zeigt die «Kreuzabnahme». Hier ist ja nun freilich die grosse «Kreuzabnahme» des Rubens im Dom zu Antwerpen ein Werk, dessen überwältigende Auffassung und geistvoll-energische Versinnlichung des Vorgangs wohl in jedem Künstler einen geistigen Abdruck hinterlassen wird, der das Bild sah. Aber wie selbstständig, wie eigenartig hat Papperitz bei alle dem die Sache aufgefasst. Rührend ist die Gestalt des alten Nikodemus, der seinen Rücken unterhält und die Hand auf's Knie stützt, um den Leichnam auf sich abladen zu lassen. Das ist unmittelbar empfunden und nicht minder schön ist es, wie die greise Maria mit ihrer Hand die Brust ihres eigenen Fleisches und Blutes stützt. Und während Johannes jugendkräftig den starken Arm unter die Beine des Leichnams gereckt hält und Magdalena knieend mit brünstigem Ausdruck den herabhängenden Fuss des Todten küsst, hat man die volle Empfindung, er werde sanft niedersinken und der geheiligte Leib werde mit zarter Schonung in den Armen seiner Lieben ruhen. Dies schöne, milde Zartgefühl, das in dem Bilde waltet und der geschlossene Aufbau der Gruppenpyramide, der in seiner Schlichtheit so ausdrucksvoll wirkt, überzeugt immer mehr, je mehr man das Bild betrachtet. Gemalt ist es in einer kräftigen Technik, ohne grosse pastose Anstrengung, trotzdem nächtliche Dämmerung und Fackellicht sich in der Beleuchtung mischen. Eine fröhliche, sichere Virtuosität, die genau das kann, was sie will, mit leichtem Pinsel die Verhältnisse der «Valeurs» herstellt und ihre wechselseitige Bedingung vorauskennt, charakterisirt die farbige Natur dieses Bildes.

Lernten wir hier die Fähigkeit des Künstlers kennen, einfach Rührendes zu gestalten, so zwingt uns der grosse und sehr köstliche «Jagdzug der Diana» in eine fröhliche, humorvolle Auffassung hinein. Was ist das für ein langbeiniges und schmalfüssiges Geschlecht von kühnen Jägerinnen und Nymphen, lauter Zweiradfahrerinnen, Schnellläuferinnen, schlanke Engländerinnen, wie man sie in den grossen Ballets von «Empire-Theatre», «Olympia» etc. noch heute in London zu Hunderten sieht und wie sie ja denn wohl auch zu den Zeiten der Diana unter arischen Sportsfräuleins mit dem richtigen «Training» vorkamen. Was ist das für ein drolliges, originelles Geschöpf, diese voranlaufende Jägerin mit dem Speer.

die die Hand hochspreizt, weil Königin Diana soeben einen zusammengestürzten Hirschen mit dem Pfeile angeschossen hat. Dieses etwas magere Geschöpf mit der breiten Gangart — gewiss, hier ist aller Humor des Körperlichen, der diese Jagdgesellschaft von jungen Emancipirten charakterisirt. Und Diana selbst! Diese lange, etwas elegante «Zolle» — wie man in der Heimath von Papperitz sehr schlanke Mädchen nennt — mit welchem sachlich-zufriedenen Ausdruck betrachtet sie das Ergebniss ihres Zielens, als wäre es für sie eine Kleinigkeit die Hirsche gleich schockweise abzuschiessen. Und dann das andere Weibergesindel, das durch den Weiher herübergewatet kommt, die schelmische Nackte, die sich aus dem Wasser mit dem einen Bein auf's Ufer heraufgehockt hat — wie sprechend und glücklich der Natur abgesehen sind all' diese Bewegungen! Was macht der frische Wind, der den lustigen Jägerinnen um die Leiber streicht, die sich selbst genug sind, ganz «unter sich Mädchen», und kein Mannsvolk unter sich brauchen können! Jedenfalls sehr geistreich, sehr frisch, sehr humorvoll und Alles vortrefflich gezeichnet und modellirt.



Georg Papperitz. Nymphe mit Amor

Die frische Lebenslust, die auf diesem Bilde waltet, ist charakteristisch für das Schaffen des Künstlers überhaupt; er versteht es dabei das Charakteristische sprechend und unzweideutig zu geben, ohne eine muntere Schönheit einzubüssen.

Sehr flott und kühn ist in diesem Sinne auch eine skizzenhafte «Herodias» mit dem Haupte des Täufers aufgefasst. Meisterhaft ist die Tänzerin charakterisirt durch die Gangart, mit der sie die Stufe herunterkommt und sich in ihren jugendlich üppigen, semitischen Formen trägt. Sie hält das Haupt etwas zurückgebogen, wie um den Ekel an dem abgeschlagenen Kopf zu mildern, kann aber zugleich eine gewisse bacchantische Befriedigung an ihrem Triumph nicht verbergen. Man wird an dem Wagnisse eines so complicirten Ausdrucks, der doch in jeder Bewegung, in jedem Mienentheil leicht und selbstverständlich ist, eine künstlerische Kraft erkennen, welche sich Aufgaben zumuthen darf, die nicht in's Bereich eines blos academischen Könnens fallen. Nein, hier ist Leben, hier ist vor Allem ungesuchte Auffassung und die Fähigkeit, das reizvoll Augenblickliche mit energischer Künstlerhand festzuhalten.

Und diesen künstlerischen Zug finden wir denn auch weiter an jener Anzahl von Kostümzustandsbildern, welche eine andere Seite der schöpferischen Thätigkeit von Georg Papperitz bilden. Manchen von diesen Bildern merkt man freilich an, dass das höchste Interesse des Malers auf diesem Gebiete nicht liegt. Manchem sieht man an, es ist gemacht, weil das Schicksal höhere Aufgaben nicht zuliess. «Adrian Brower und seine Modelle», aus dem Jahre 1887, zeigt den Künstler seine niederländischen und seine Münchener Eindrücke verwerthend. Eine derbe Niederländerin und ein die Thonpfeife rauchender Charakterkopf, in denen wir Typen aus Adrian Brower's Werken wieder zu erkennen meinen, betrachten schmunzelnd ein neues Blatt von der Hand des Künstlers, der behaglich lächelnd den Eindruck beobachtet, den sein Werk auf die Beiden macht. Es fehlt in der Gaststube Nichts von dem üblichen Zubehör des flämischen Kleinlebens, gerupftes Geflügel, Gemüse u. s. w. und an der Wand gewahren wir ein paar Skizzen in der Art der Brower'schen Carricaturen. Der Ausdruck der Köpfe ist behaglich und sicher sprechend genug, dennoch gestehen wir, dass wir Werke mit ähnlichen Absichten kennen, die den Reiz des mimischen Stilllebens mit grösserer Tiefe und auch mit mehr technischer Feinheit im Ausgestalten der Darstellung vereinigen. Dass die flämische Schöne ihr eigenes Conterfei betrachtet, verräth uns der Maler auf der Rückseite des Kunstblattes, das sie hält, denn da scheint die Malerei durch. Nun, es ist das Alles geistreich gedacht und gewiss ein heiteres Bild aus dem Malerleben. Als das Beste aber, was Papperitz gelungen ist in dieser Gattung von Trachtenbildern, schätzen wir ein anderes bedeutenderes Werk: «Nach dem Diner». Eine Familie in der Tracht vom



G. Papperitz pinx. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Adrian Brouwer und seine Modelle.



Georg Papperitz. Studienkopf

Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts sitzt in einem behaglichen Renaissancespeisezimmer und hat eben abgegessen. Hinten schlürft ein älterer Lebemann mit satter Andacht sein Glas Wein aus, alle Geschmacks- und Geruchsnerven auf Blume und Bouquet richtend. Die Grossmutter vorn hat auch des Guten vielgethan, das Verdauungsfieber spricht ihr aus den Augen; sie hält ein Kind im Schooss. Vorn rechts steht ein Herr, der einer sitzenden Dame den Hof macht; die Dame sieht ihn sehr verliebt an, aber auch sie ist so satt, dass der Schmelz in ihren Augen einige Müdigkeit verräth und die Verliebtheit etwas mit der Befriedigung des Magens kämpft. In der Mitte sitzt ein Paar, das schon weiter miteinander ist; der Herr macht seine Dame scherzhaft auf den Courschneider aufmerksam und sie sieht behaglich lächelnd hin. Auch diese Beiden aber haben so gut gegessen, dass um ihre Lippen und ihre Mienen jene behagliche Ermüdung spielt, die sich weder in Liebe noch in Hass sonderlich aufregen, sondern vor Allem einer gesegneten Verdauung für ein halbes Stündchen sich hingeben will. Nur der Hund, der mit gespitzten Ohren vor der Grossmutter steht, scheint immer noch einen Bissen zu erwarten und hat nichts von seiner Begehrlichkeit eingebüsst. Aehnliche Tischscenen kennen wir ja aus den meisten europäischen Sammlungen von der Hand des Jordäens in seiner breiten, derben Manier. Bei Papperitz bewundern wir den modernen Künstler in der überaus feinen Art, mit der das Mienenspiel und die ganze Mimik der Sättigung an den Figuren durchgeführt ist. Das Meisterhafteste sind dabei die verliebten jungen Frauen und die Art, wie mit den besten künstlerischen Mitteln, ohne jede Carricatur, bis in die leisesten Spuren des Ausdrucks, die Mischung von Sattheit und Liebeshuld gezeichnet ist, die sich im Hinblick auf die Verdauung in nicht zu grosse Gemüthsunkosten stürzen will. Gezeichnet und componirt ist dies Werk in jeder Hinsicht vortrefflich, und lange und gern verweilt der Blick auf ihm.



Georg Papperitz. Porträt

Ein verwandtes Werk heisst «Eheglück», wo wir ein junges Paar allein beim Sect sich zutrinken sehen, während das Kätzchen auf den Sessel gehüpft ist, um neugierig zu betrachten, ob es auf den leeren Tellern vielleicht noch etwas zu lecken giebt. «Romeo und Julie» schildert die Scene, wo Romeo im Morgengrauen von Julie Abschied nimmt und schon zum Fenster hinausgestiegen ist, um ihr den Abschiedskuss zu geben. Schwärmerisch und befriedigt gibt sie sich noch einmal dem Genusse hin, zurückgelehnt in den Arm des Geliebten. Es ist eine sehr charakteristische Julie, eine schlanke, hochgewachsene Gestalt aus lombardischem Geschlecht mit dem Typus der germanischen Longobardin, wie sie noch in Oberitalien hausen. Er dagegen ein schwarzer Krauskopf von südlichem Geblüt — man begreift, dass hier die Rassen sich mächtig angezogen fühlten und Julia's Sinnengluth jäh erwachen musste. Der Charakteristiker verleugnet sich auch hier bei Papperitz nicht.

Fremdartig unter den Schöpfungen des Künstlers berührt auf den ersten Blick eine Madonna mit dem Jesusknaben «Aufgehendes Gestirn» durch die Eigenart der Zeichnung mit ihren streng gebändigten Linien. Augenscheinlich hat Ary Scheffer hier einen gewissen Einfluss auf den Künstler ausgeübt und seine Antwerpener Studien erklären die Möglichkeit dieses Einflusses.

Ehe wir die interessanteste Gruppe von Schöpfungen betrachten, die wir neben seinen grösseren historischen Werken dem Künstler verdanken, werfen wir einen Blick auf die zahlreichen Porträtköpfe und Bildnissfiguren, in denen wir die glückliche Gabe der Individualisirung und die freudige Lust am Menschen, welche Papperitz charakterisirt, eine Reihe sehr erfrischender künstlerischer Thaten vollbringen sehen. Was sind das für ein paar prächtige Jungen, diese «Pierrots» in ihren Hanswurstkleidern, wie frisch blicken diese Augen in die Welt, wie natürlich ist die Bewegung und wie solid ist Alles fertig gemacht, Hände, Köpfe und die Feinheiten der



G. Papperitz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Liebesgeflüster.



G. Papperitz pinx.

Jugendträume.

Miene. Die malerische Anordnung des Ganzen, der Rhythmus, der durch die Anordnung des Kleidfalls geht, vom Zipfel des Kissens bis in die Fussspitzen der Burschen, ist ausserordentlich vergnüglich anzusehen. Und wie frisch ist auch das Kleine mit der Bretzel in der Hand, wie es aus seinen grossen Augen dreinschaut. der halbentblössten Schönen mit dem Krauskopf und dem schelmisch - verführerischen Ausdruck die volle Eigenart unseres Künstlers, dessen stärkste Seite die ist, dass er eben Nichts mit schematischen Mitteln der Ausdrucksmimik macht, sondern mit besonderem Feingefühl der Natur nachgeht. Einen packenden Ein-



Georg Papperitz. Porträt

Merkt man hier und auf dem Bilde einer grossaugigen Dame etwas den Einfluss jener durch Stuck u. A. neuerdings eingeführten Charakteristik durch Ueberzeichnung der natürlichen Linien, welche eigentlich dem modernen Sehen widerspricht, so sehen wir dagegen auf dem Selbstbildniss des Künstlers und auf dem Studienkopfe druck erzielen ja viele moderne Bildnisszeichner durch jene Monumentalisirung des Ausdrucks, welche man durch leise Uebertreibungen der Augenrundung und die strenge Linie erreicht, aber man darf nicht verhehlen, dass der wirklichen Natur hierbei ein Zwang angethan wird und die höhere Kunst doch in der strengen

Beobachtung des Organismus, nicht aber in der strengen Liniierung liegt.

Und in jener strengen Beobachtung des Organismus hat Papperitz nun eine Reihe seiner anziehendsten Werke geschaffen, in welchen er seiner eigensten Natur ganz unbefangen nachgegangen ist: nämlich seine zahlreichen Nymphenbilder, auf denen die Darstellung weiblicher Schönheit und des Nackten die Hauptsache ist. Er hat es mit derselben Unbefangenheit gethan wie Rubens und die Antike, und eine Reihe überaus schöner, organisch glaubhafter, fesselnder Gestalten geschaffen.

Da ist z. B. «Hebe nach dem Fall», ein weiblicher Akt von grosser Schönheit und streng individualisirter Charakteristik. Auf einem Felsen, umgeben von olympischen Wolken, steht die junge Göttin, ganz griechisch die geheimen Sitten hellenischer Frauentoilette verrathend, wie wir sie aus dem Aristophanes kennen. Der Kelch steht neben der Göttin ewiger Tugend, mit dem sie oft unschuldsvoll den Göttern Nektar eingeschänkt hat. Aber nun ist Herakles gekommen und sie ist seine Frau geworden. Sie steht schlank aufgerichtet da, die Hände schamhaft gefaltet, das Köpfchen halb geneigt. Leichte Reue spielt um ihre Augen und doch mag sie den Verlust nicht allzu sehr beklagen; es war ja ihre Bestimmung. So empfindet wohl jedes gesunde und natürliche Weib, wenn es aus der Jungfrau zur Frau geworden ist. Und dass Hebe es geworden ist, das verrathen auch ihre Formen, an denen mit äusserster Diskretion die Schlichtheit des Mädchenthums, das zur Frau werden muss, charakterisirt und durch den ganzen Organismus durchgeführt ist. Der Künstler hat sein Modell mit grossem Geist benützt und in eine charaktervolle, individuelle Schönheit übertragen. Einem volleren üppigeren Nymphengeschlechte gehört die Evastochter an, welche an einen kühlen Waldfelsen zurückgelehnt steht und sich durch Amor ihr «Liebesgeheimniss» in's Ohr flüstern lässt. Habt Ihr Euch jemals durch Euer Söhnchen oder Töchterchen etwas in's Ohr flüstern lassen? Wisst Ihr, wie der Flüsterhauch der Lippen Eure Ohren kraut und wie Ihr dann lächeln müsst? Nun, dies süsse Lächeln und zugleich die Wonne über das holde Geheimniss hat Papperitz ganz meisterhaft im zurückgebogenen Antlitz seiner Nymphe geschildert und es verstanden, durch den ganzen Körper die Empfindung dieser Wohligkeit fortzupflanzen, indem er zugleich einen vollendet gebildeten Leib zu modelliren



Georg Papperitz. Studie

weiss. Dasselbe Motiv hat er auf einem anderen Schönheitsbilde verwerthet, wo die Schöne indessen sitzt und die Hände zwischen die Knie herabgezogen hat, um dabei etwas coquett zu lauschen auf das, was das Bübchen sagt. Aber wiederum ist hier ein ganz anderer, schlankerer Frauentypus in seiner Rassenart modellirt und in feiner Formenkenntniss nach einem belebenden Wachsthumsprincip durchgebildet. Eine andere Nymphe, mit einem Fuss im Weiher stehend, windet sich, zurückgelehnt, ihr volles schweres Haar auf und vollendet ist der Rhythmus der Bewegung hierin und die individuelle Leibesschönheit einer derberen Waldnatur, die auch hier dem Künstler geglückt ist. Wie zart aber Papperitz über die Mittel des Ausdrucks verfügt, das zeigt das reizvolle Bild eines schlummernden jungen Mädchens «Jugendträume». Niemand wird sich der Schönheit der Modellirung dieser Mädchenbüste und dieses Armes entziehen können, wer noch unblasirt ist. Wie die Hand leicht den Busen stützt und hinaufdrängt und wie auf dem schlummernden Antlitz in der That die holdesten Jugendträume sich malen, das ist gewiss lieblich anzusehen und Alles mit echten, voll zahlenden künstlerischen Mitteln gegeben. Es ist Nichts geflunkert, Nichts vorgetäuscht; es ist Alles in Form und Aus-

druck rein durchempfunden und mit vollem Schönheitssinne durchgeführt.

Und wenn ein sinnlicher Zug in all diesen Schöpfungen nicht fehlt — Gott sei Dank! dass diese gesunde Sinnlichkeit noch da ist, welche auf der Freude an der Schönheit der Erscheinung beruht und damit im Dienste der Züchtung einer Vervollkommnung des Menschengeschlechts schafft. In einer Zeit, wo so viel verderbte und verirrte Sinnlichkeit, so viel erkrankte Gelüste am Hässlichen und körperlich Verbildeten in Kunst und Litteratur sich verrathen, ist ein Schönheitsmaler, der die ungehinderte, normal entwickelte, in voller Pracht entfaltete Bildung Derjenigen schildert, welche dazu bestimmt sind, die Mütter des Menschengeschlechts zu sein, wahrlich als ein werthvoller, schöpferischer Geist anzusehen.

Volles Vergnügen, volle Lebensfreude ist es, welche der Anblick der Papperitz'schen Schöpfungen in uns hinterlässt. Man fühlt, dass der Künstler auch sonst aus dem Vollen schöpft, dass er ein Lebemann im rechten Sinne des Wortes ist, dass er Leben und Lebenlassen zu vereinigen weiss und im fröhlichen Behagen an der Erscheinung und in der Freude am eigenen Können schafft. In seiner Jugend war er der Muntersten Einer, wenn es galt Künstlerfeste zu beleben; da trat er bald als Athlet, bald als Jongleur auf, und wenn wir ihn als Maler mit besonderer Kraft athletische Gestalten wie den hier mitgetheilten «Kraftmenschen» modelliren sehen, wir fühlen, dass auch darin etwas innerlich Erlebtes waltet und dass Werke wie die «Ankunft in der Unterwelt» mit ihren herkulischen Gestalten einem inneren Bedürfniss, einem persönlichen Kraftgefühl entsprungen sind. Ein reiches Leben offenbart sich uns nach den verschiedensten Richtungen, denn Papperitz ist nicht nur Maler, er ist Bildhauer und hat manche selbständige plastische Arbeit gemacht, die wir seinen wohlgegliederten Frauengestalten auch malerisch so sehr zu Gute kommen sehen. Manche Radirung beweist die Vielseitigkeit des Künstlers nach anderer Richtung. Sein Lebenslauf hat es mit sich gebracht, dass er, in gelehrten Sachen Selbstbildner, doch Sprachen wie das Englische, Französische, Italienische vollständig beherrscht, ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik, diese selbst ausübt. Unter solchen Umständen darf es nicht Wunder nehmen, dass wir den Meister, wie die Künstler der Renaissance, denn auch als Dichter kennen lernen. Diese dichterische Veranlagung reichte weit genug, um eine ganze Sammlung lyrischer Gedichte zu reifen, die unter dem Titel «In der Dämmerung» vor einigen Jahren im Verlage von Fr. Bassermann in München erschienen sind. Das Bildniss des Künstlers, welches wir hier entwerfen, würde unvollständig sein, wollten wir nicht zum Schluss auch diesen Schöpfungen eines anmuthsvollen Geistes kurze Betrachtung widmen. Wir finden überraschende Sicherheit der dichterischen Sprache in dieser Lyrik, welche das Gemüth des Künstlers, wie wir es aus seinen Malereien kennen, nach allen Richtungen wiederspiegelt. Wir sehen auch hier die volle Lebenslust in Gedichten der Liebe, die Gemüthsfrische und den behaglichen Geist des Mannes sich offenbaren. Wie gut er die Sprache zu handhaben weiss, wie sicher er den Rhythmus und die Anschauung beherrscht, zeigt folgende kleine Probe eines Stimmungsbildes:

Wie schön auf dem schnellenden
Schiffe zu zieh'n,
Wenn flüchtig die schwellenden
Wogen entflieh'n.

Rings treiben die Schäumenden
Lustig ihr Spiel,
Doch theilet die Bäumenden
Ruhig der Kiel!

Schon leuchtet dem wachenden
Späher der Stern,
Schon winken die lachenden
Ufer von fern!

Man sieht, dieser Mann fasst Nichts dilettantisch an. Wer gewöhnt ist, den Körper so exact zu studiren, der bewegt sich auch mit exacter Kunst in den Ausdrucksmitteln der Sprache und der poetisch anschauenden Phantasie. Derartig glücklich abgerundeter Proben vermöchten wir noch mehr aus der erquicklichen Sammlung anzuführen. Am Meisten interessirt es uns natürlich, wenn wir auch den bildenden Künstler aus seinen Versen reden hören und der Maler so vieler schöner Nymphen zum Beispiel sein Modell anredet:

Was zagst Du? Zeige Dich den Blicken,
Du schlanke, junge Dirne Du.
Dein Anblick wird das Aug' entzücken,
Neigst hold in Scham die Stirne Du.
Dein Leib, des Schöpfers schönste Gabe,
Dem Künstleraug' ist er ein Buch,
Daran er lesend sich erlabe,
Der Schönheit folgend Zug für Zug.
Die Reinen wird Dein Bild erfreuen,
Wenn es verklärt des Künstlers Hand,
D'rum lasse Dich den Schritt nicht reuen,
Wirf ab das neidische Gewand!

Die frische Verwegenheit, der humorvolle Künstlermuth, der auch sonst in diesen Dichtungen herrscht, entlockt dem Poeten manches interessante Selbstbekenntniss. Er bestätigt, was man über seinen Schönheitsdrang schrieb, durch das Sprüchlein:

Wenn Ihr mit Eurem Christenthum
Mir an der Kunst verderbt die Freude,
So kehr ich lieber wieder um
Und werd ein schönheitsfroher Heide.

Und es ist ein fröhliches Zeugniss von der inneren Einheit und Ungebrochenheit der Natur dieses «schönheitsfrohen Heiden», wenn er im Rückblick auf sein ganzes Künstlerleben von sich sagen kann:

Ihr habt studiret und getrachtet,
Voll Ehrgeiz nach Erfolg geschmachtet,
Gestrebt, gebüffelt, intriguiret,
Mit Amt und Würden absolviret,
Indessen ich am Mutterbusen
Der herrlichen Natur gelegen,
Mich labend bei den holden Musen,
Geniessend Amor's Zaubersegen. —
Was ich bei diesem Spiel gewonnen?
Der Lebensfreude schönen Glauben!
O herrliche Erinnerungen,
Die Niemand mir vermag zu rauben.
Euch drücken banger Zweifel Sorgen,
Die Weisheit leiht Ihr allerorten,
Seid Schuldner nur durch Euer Borgen,
Indess ich «Gläubiger» geworden

Als wir jüngst die Dresdener Galerie durchwanderten, wo die Werke so vieler Künstler hängen, auf die Dresden Ursache hat, sich etwas zu Gute zu thun, fanden wir, dass Georg Papperitz auch ein solcher «Gläubiger» der Dresdener Galerie ist. Wie seltsam, dass ein Künstler von diesen Qualitäten, der alljährlich mit neuen ernsten Werken auf dem Plane erscheint, von seinen Schülern verehrt, in seiner Heimath schier vergessen scheint. Dass ein solches positives Können, so gereiftes und anmuthsvolles Schaffen hinter so manchen Experimenten einer unfertigen Richtung zurückstehen muss. Indessen wir sahen, dass das Schöne auf Grund seiner inneren Zweckmässigkeit auch das Dauerbare ist und wir halten uns überzeugt, dass diese innere Dauerbarkeit sich auch an dem Schaffen von Georg Papperitz bewähren wird. — —



Louis Braun. Vertheilung des Eisernen Kreuzes durch Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preussen im Schlosshofe zu Versailles unter der Statue Ludwig XIV.

Die moderne Schlachtenmalerei

von

Karl Bleibtreu

Auf allen Gebieten herrscht heut die Neigung für das Genre, für Persönlich-Intimes und Sociales, letzteres freilich meist im kleinen und kleinlichen Sinne verstanden. Da die Kunst völlig vom Milieu abhängt, entspricht diese Richtung dem Geiste einer mehr kritisch als schöpferisch veranlagten Epoche, die sich bewusstermassen von der Vergangenheit abwendet und in der Gegenwart, ausschliesslich von der socialen Frage bestimmt, zugleich die Zukunft sucht. Dies darf man keineswegs, wie von Pathetikern geschieht, als ungesunden Ausfluss einer ideallosen philiströsen Geistesverfassung schelten. Im Gegentheil hat unser eigenthümlicher Widerwille gegen das Historische und Allegorische, das sogenannte «Grosse», einen gediegenen Grundkern. Denn Beschäftigung mit der Menschheit grossen Gegenständen verführt unwillkürlich zur Geschwollenheit und Phrasenberauschung. Die Phrase und Pose aber hassen wir instinktiv, sowie den Heroen-Kult und jegliche Art äusserlich pomphafter Gloire, als einen fossilen Ueberrest und inneren Bestandtheil des mittelalterlichen Bevormundungssystems, das Schein-Werthe als Popanze aufstellte, um die Menschheit zu gängeln. In dieser Beziehung hat also der Materialismus in der Wissenschaft, der Realismus in der Kunst sehr wohlthätig gewirkt und mit vielem akademischen Plunder aufgeräumt. Hier steckt auch Altmeister Menzel's unveräusserliches ewiges Verdienst, besonders bei seiner derbnaturalistischen Auffassung der Historie. Allein, schon heut macht sich ein starker Rückschlag bemerkbar. Wie alle verständigen Vertreter der Naturwissenschaft,

des geprägestempelnden Faktors unserer Epoche, vor Ueberschätzung ihrer Bedeutung zur Lösung des Welträthsels und vor den Trugschlüssen des Materialismus warnen, so gährt in den Künsten ein neuer heisser Drang zur Romantik, zur symbolischen Mystik, mit einem Wort zum abstraktesten Idealismus. Die glühende Begeisterung für Böcklin's tiefsinnige Farbensymphonien bietet dafür einen schlagenden Beweis. Nein, die Kunst der Menschheit begnügt sich auf die Dauer denn doch nicht mit dem Genrebild, mit der technischen Meisterschaft des naturwahr Nachbildens. Sie hungert nach Mehr, nach Höherem, über das Natürliche hinaus. Dieser transcendentale Trieb lässt sich nicht ersticken und umsonst sucht man das stoffliche Interesse, den begreiflichen Reiz grosser Geschehnisse zu verbannen. Worin aber tritt heut das Geschichtliche am packendsten und handgreiflichsten entgegen, in einer künstlerisch möglichen Erscheinung, statt öder Repräsentativ-Statisterie äusserlicher lebloser Haupt- und Staatsaktionen, als da sind Krönungen, Kongresse, Hoffeste? In der dramatisch belebten Darstellung des Krieges, der Schlacht.

Nachdem die Schlachtenmalerei in Frankreich theilweise recht billige Triumphe gefeiert, die mehr dem Stofflichen als dem Kunstgehalte galten, während erst der Krieg von 1870 einen der grössten französischen Maler überhaupt, A. de Neuville, als Kriegsschilderer erweckte, — nachdem die neudeutschen Kriege bei uns einen bedeutenden Aufschwung herbeiführten, ist seither die «Militärmalerei», wie man sie wohl geringschätzig nennt, in Misskredit gesunken. Beim Publikum spielt die allgemeine Abneigung gegen des Krieges Gottesgeissel und den Militarismus mit. In der Künstlerwelt aber hat die Schlachtenmalerei das Missgeschick, beiden Parteien ein Dorn im Auge zu bleiben, den Idealisten wie den Realisten. In seinen naiven «Grübeleien eines Malers» hat ein Berliner Akademiker, der mit Tannhäuser und den griechischen Diskusschwingern auf vertrautem Fusse steht, die moderne Schlachtenmalerei mit gnädigem Fusstritt beehrt, aus den Höhen seines Venusberges sie als unkünstlerisch verworfen. Eine tiefergehende Begründung fehlt diesen Atelier-Stilübungen natürlich; der Gedankengang, der zur hochtrabenden Verwerfung bewog, dürfte ungefähr folgender sein, wenn wir uns in das sinnige Geistesleben eines akademischen Idealisten versenken:

Die Kunst soll nur das Schöne suchen, also die Rafaelische Madonna oder die Tizianische Venus. (Sie soll, derb und nackt ausgedrückt, weiblich, um nicht zu sagen weibisch, sein.) Kann man sich etwas Unschöneres denken, als die brutale rohe Metzelei des Männerkampfes! Und nun vollends der moderne Soldat in unkleidsamer Uniform, die prosaische Nüchternheit des modernen Gefechts, wo man nicht mehr mit Hellebarden und Morgensternen rauft, sondern mit Hinterladern sich beschiesst! Das kann nur eine königlich preussische Unteroffizierskunst geben!

Wir antworten darauf das Folgende. Die Kunst sucht keineswegs nur das Schöne, sondern in ihrer höchsten Form das Erhabene, selbst um den Preis des Entsetzlichen. Shakespeare's waffenklirrende Tragödien sind nichts weniger als schön; darin sind ihm Sophokles und Racine weit überlegen, die germanische Aesthetik hat aber den «besoffenen Wilden» längst in seine Rechte eingesetzt. In der bildenden Kunst schleppt man diesen conventionellen Schönheitsplunder immer noch mit. Schon der alte Aristoteles wünschte, die Kunst solle Furcht und Mitleid wecken und hierdurch die erschütterte Seele erheben. Welcher Gegenstand aber böte eine gewaltigere Tragödie als die Schlacht? Jeder grosse Unglücksfall bietet schon ein würdiges Objekt der Kunst. Z. B. ein untergehendes Schiff, ob bloss eine strandende Fischerbarke oder etwa historisch die unterm Klang der Marseillaise heroisch versinkende Revolutionsfregatte «Le Vengeur». Oder eine Feuersbrunst, sei es nun der Brand von Moskau oder einer beliebigen Scheune, wo angstblöckende Schafe verbrennen. Aber die hierbei ausgelösten Empfindungen sind einförmig, nichts als peinlicher Schrecken, sie sind — um ganz im Jargon der Idealisten zu reden — niederdrückend, nicht befreiend wie die Kunst sein soll! Wer verkennt jedoch, dass über dem Ringen tapferer Männer für Vaterland und Freiheit, ja selbst nur für ihre Fahnenehre, ein hoher idealer Gedanke schwebt? Ist das Schwelgen in Sinnenschönheit wirklich «idealer»? In diesem Sinne wirken die grimmen Nussknacker-Fratzen, die Menzel seinen Fridericianischen Grenadieren leiht, in hohem Grade «erhebend». Denn aus ihren verzerrten Grimassen blitzt das eherne Muss, das Vorwärts und Durch: «Ihr verfluchten Kerls, sprach Se. Majestät, dass Jeder in der Bataille seinen Mann mir steht». Die erträumten Erzengel und Posaunen eines Michelangelesken Jüngsten Gerichts sind an sich nicht «schöner», als der sehr reale Friedrich, der allein gegen eine Batterie anreitet und im schneidigsten Helden-Pathos, nämlich dem urkräftigen Aufschrei wirklicher Lebensnoth, seinen



Louis Braun. Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preussen nach der Einnahme von Fröschweiler wird von den Truppen jubelnd begrüsst

Kerlen zukreischt: «Ihr Racker, wollt ihr denn ewig leben?!» Darin liegt ja eben das Lächerliche und geradezu Verächtliche des abgestandenen conventionellen Idealismus, dass er das «Schöne» stets nur in der schwungvoll arrangirten Drapirung sieht; Schale ohne Kern, eleganter Becher mit Limonade darin. Und selbst im Aeusserlichen nur conventionell! Die Salamis-Kämpfer Kaulbach's, die Troer und Nibelungenrecken von Cornelius sind gleichsam ästhetisch beglaubigte Soldaten! Auch Landsknechte und Ritter sind noch möglich, für romantische Staffage brauchbar. Hier aber endet des Sängers Höflichkeit und mit zornigem Pfui wendet er der modernen Montur den Rücken. Nun wird ein modern Denkender mit der ihm eigenen Pietätlosigkeit von vornherein das ehrwürdige Dogma antasten, dass etwas absolut Schönes und absolut Hässliches existire. Denn der Charakter einer Zeit, also das eigentlich Wesentliche, steckt auch in der Tracht, leider Gottes auch in unserm Frack und Cylinder, der wahrscheinlich im 20. Jahrhundert ganz verschwinden wird, weil der Drang nach Gesundheit und Natürlichkeit immer mächtiger sich Bahn bricht. Kann man sich etwas Charakteristischeres denken, als die bizarren Kostüme der Revolutionszeit? Das Charakteristische aber ist das eminent Malerische. Ist denn wirklich Tannhäuser im Brokatkleid malerischer als Napoleon mit ungefügem Hut und Ueberrock? Man frage Meissonier. Mit fremdartigem Reiz wirkt heut auf uns Bonaparte mit dem schäbigen Generalsfrack und der Trikolorenschärpe, hinter sich die Grenadiere mit Haarbeutel und Dreimaster. Damals fand es David geschmackvoll, die Revolutionsmänner in römischem Kostüm zu antikisiren! Wir lachen heut darüber. Wer aber den modernen Soldaten unmalerisch schimpft, der schuldige lieber seine eigene Fassungsgabe an. Die französische Armee von 1870 stellte sich geradezu als malerisch ergiebiger und selbst im Uniformschnitt eleganter dar, als irgend eine frühere Heeresmacht. Der bayerische und württembergische Soldat bot ein günstiges malerisches Motiv. Die ernste schlichte Poesie des preussischen, welche zu entdecken freilich nur begnadeten Augen gelang, muss man doch nicht auf dem Tempelhofer Felde suchen, sondern auf dem Schlachtfeld unter Blut und Staub, mit zerzaustem, verschlissenem Waffenrock. Uebrigens macht schon ein vom Manöver heimkehrendes Bataillon Pickelhauben einen eigenthümlichen Eindruck wie eine alte römische Legion. Der moderne Soldat ohne Flittertand und Rüstung nähert sich weit mehr dem Ideal



Louis Braun. Preussische Sanitäts-Soldaten, Verwundete aus der Gefechts-Linie tragend

der Natürlichkeit als jeder frühere. Das Natürliche ist immer «schön».

In dem eben Gesagten haben wir uns schon ganz auf realistischen Standpunkt gestellt, hiermit aber zugleich vorweggenommen, was wir gegen die umgekehrten Einwürfe des Realismus zu sagen haben. Letzterer nämlich behauptet umgekehrt, dass die Militärmalerei zum alten Gepäck der glattgemalten Haupt- und Staatsaktionen gehöre; ihm schwebt immer der Paradesoldat und die offizielle Repräsentationsstatisterie vor. Und wenn statt dessen der wirkliche Kampf, der Heroismus, geschildert wird, so wittert er hier unwahre Phrase. Was den ersten Vorwurf betrifft, so lässt sich leider nicht leugnen, dass viele Kriegsgemälde, siehe schon manche Aufträge solcher Art seitens Louis Quatorze, keinem andern dringenden Bedürfniss entsprachen, als dem Selbstverewigungswunsch hoher Häupter. Man sollte aber Kundigen nicht zu sagen brauchen, dass die Kunst nach Brod geht und der arme Maler oft gezwungen sein mag, contre coeur Bestellungen auszuführen, die seinem Wesen nicht zusagten. Erstaunen muss man vielmehr, dass es trotzdem gelang, an sich unhandlichen Motiven noch so viel Reiz abzugewinnen, wie z. B. Braun in seinem «Einzug des Grossherzogs in Orleans» und Bleibtreu in seinem «Hauptquartier des Kronprinzen vor Sedan». Den Vorwurf der inneren Unwahrheit aber möchten wir schlankweg von der Hand weisen, so lange kein zwingender Gegenbeweis vorliegt. Kaum einer solcher Kritiker hat je Pulver gerochen und weiss, wie es im Felde aussieht. Dagegen haben die berufensten Schlachtenmaler den grossen Feldzug



Louis Braun. Halberstädter Kürassiere

mitgemacht; so Adam, Braun, Lang von Süddeutschen, Hünten (A. v. Werner kam erst Ende des Feldzugs nach Versailles) von Norddeutschen, Bleibtreu hat sogar alle preussischen Kriege im Hauptquartier mitdurchlebt. Von Hünten steht notorisch fest, dass er am 18. August das Gefecht bei Amanvillers in ziemlich naher Feuerlinie beobachtete; Bleibtreu gerieth bei Wörth sogar in den kurzen Strassenkampf hinein, als ein plötzlicher Gegenstoss der Zuaven die Unsern bis in das Städtchen zurückwarf, und ging schon mit der Avantgarde über die Sauer, wobei bekanntlich der Brückensteg brach. Man wird ihm also, der auch bei Königgrätz am gefährdetsten Brennpunkt im Wald von Maslowed sich aufhielt, wohl zutrauen, dass er seine sämmtlichen Studien wahrlich «nach der Natur» gezeichnet hat!

Bereits in den Dreissiger Jahren wendeten sich die Maler nach der süsslichen Romantik der Reactionszeit bedeutsameren Stoffen zu. Artaria bot Kompositionen aus dem Tiroler Freiheitskrieg, Camphausen Gefechtsscenen aus der Puritanerzeit. Stilke malte den Zug der Jungfrau von Orleans gegen die Engländer, Rethel vertiefte sich in die kriegerische Geschichte Karls des Grossen, Elisabeth Jericho in die Polenaufstände. Es blieb jedoch Georg Bleibtreu vorbehalten, die unmittelbare deutsche Gegenwart künstlerisch zu schmücken, indem er den Schleswigholsteinischen Befreiungskampf lebendig verherrlichte. Er zeigte den Muth persönlicher Hingebung in unerschöpflichen Motiven, in dramatischer Bewegung. Damals wünschten noch der alte Schadow und Hildebrandt, lieber durch ihres Schülers Pinsel Leonidas bei den Thermopylen verewigt zu sehen! Wie ungemein bezeichnend für die Denkweise jener guten alten Zeit! In den nun folgenden zahlreichen Gemälden aus den Befreiungskriegen lebte sich das Pathos einer idealistisch fühlenden, sehnenden Epoche aus. Trotz mancher Mängel in Zeichnung und Düsseldorfer Kolorit wird das Urtheil der damals berühmtesten Kunstkritiker Schasler und Clasen Recht behalten: «Wer dem Schlachtengeist leibhaftig in's Auge schauen will, der blicke auf Bleibtreu's Gemälde». «Es ist, als hörten wir den Trauermarsch der Eroica erklingen». In der gewaltigen «Nacht von



Louis Braun. Französischer Verwundeter



W. Emelé pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Letzter Angriff der Kürassier-Division Bonnemain gegen Elsasshausen 6. August 1870.

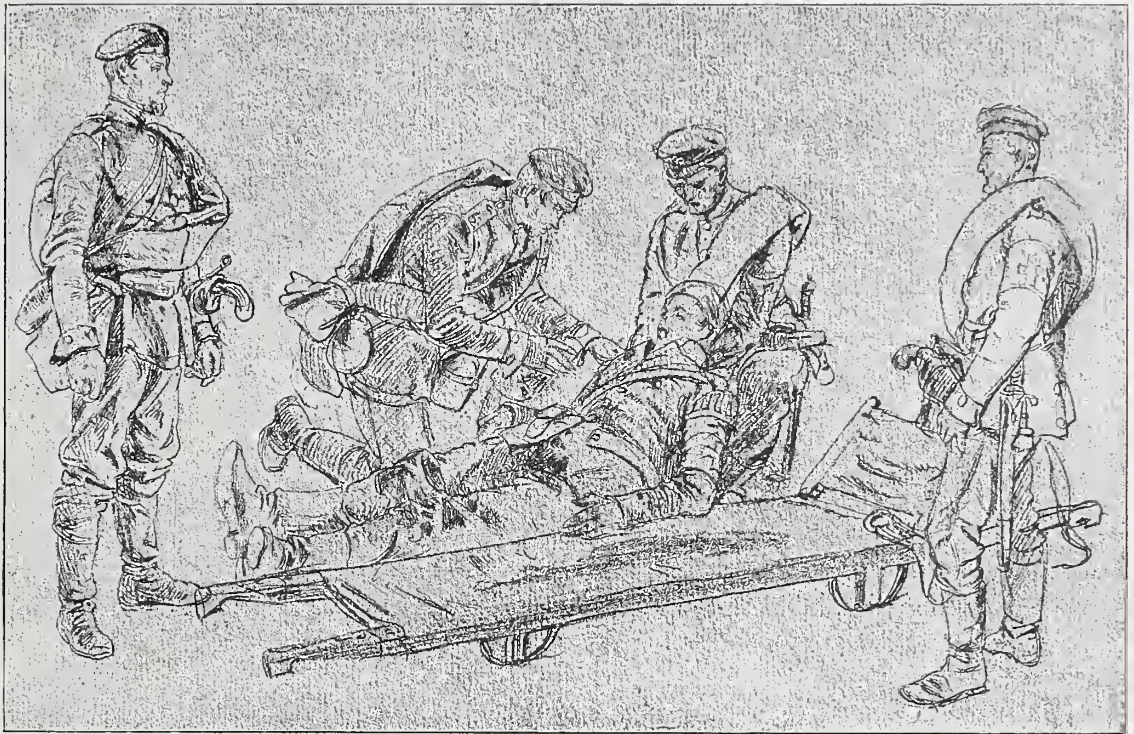


C. Röchling pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

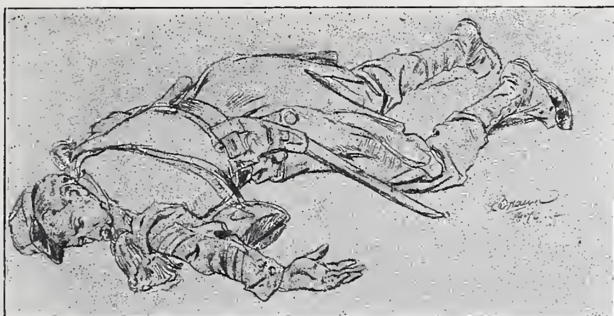
Erstürmung des Gaisbergschlösschens 4. August 1870.

Belle Alliance», mit deren erneuter Ausführung sich der Meister noch in seinem letzten Lebensjahr beschäftigen wollte, wird die Phantasie des Beschauers in Thätigkeit gesetzt. Aus Qualm und Dämmerung ringen sich halb verschwimmende Gestalten hervor und ein stygisches Schattenspiel huscht vorüber. Sein «Napoleon auf der Flucht» ist eine düster ergreifende Ballade in Farben, wie der verröchelnde Schlussakkord eines Todesgesangs, und Adolf Rosenberg hat in seinem bekannten Werk «Die Berliner Malerschule» mit Recht dies Gemälde (nach einem früheren, besonders von Pietsch und Ferdinand Lassalle begeistert besprochenen Lithographie-Entwurf erst in den Siebziger Jahren ausgeführt) als eines derjenigen bezeichnet, mit denen sich Bleibtreu einen ersten Platz unter den Koloristen erworben habe.

Voll sympathischer Lebensfülle des Ausdrucks gesättigt, erscheint auch mancher Versuch Camphausen's, den siebenjährigen Krieg malerisch zu beleben. Wir nennen nur den warmempfundenen «Abend von Leuthen» und die grossstilisirten Reiterporträts fürstlicher Feldherren. Nur der bleierne stumpfe Ton der Düsseldorfer Farbengebung stört hier immer. Von der saftigen Frische der Münchener Malschule hat hingegen Werner Schuch in seinen Reiterstudien aus dem dreissig- und siebenjährigen Krieg gelernt. Nennt man aber die Fridericianische Kriegsepoche, so ziemt es sich, vor Allem unseres gefeierten Altmeisters zu gedenken.



Louis Braun. Verbandplatz bei Chevilly vor Paris



Louis Braun. Skizze

Die Bedeutung Menzel's liegt allerdings nicht in seinen Schlachtscenen, von denen er nur eine, «Hochkirch», als Bild ausgeführt hat. Auf letzterem grösseren Gemälde sind die Typen der preussischen Infanterie, die feuernd am Dorfrand ihre Linie spannt, in dämonischer Beleuchtung des brennenden Dorfes mit gewohnter Meisterschaft hingezaubert. Aber der grosse König, den wir gleichsam schlotternd von Nachtfrost und Aufregung zu Pferde erblicken, entspricht wenig unserer Vorstellung eines solchen Mannes in solcher Lage, und ein Schlachtenbild in höherem Sinne kann diese episodische Illustration gewiss nicht genannt werden. Kräftiger und anschaulicher wirken in den Zeichnungen zu Kugler's Geschichtswerk die Scenen von Torgau und Zorndorf, auch die Erstürmung einer Batterie bei Kollin. Doch beschränkt sich Menzel überall auf die einzelne Gefechtsepisode in engem Rahmen, ohne eine Perspektive auf die Schlacht im Allgemeinen zu eröffnen. Von sprühender Lebendigkeit und Treue, unübertrefflich wie alles Epi-

sodische und Charakteristische bei Menzel, sind hingegen die kolorirten Lithographien des Prachtwerkes « Die Armee Friedrichs des Grossen ». Hier stehen wir schon mitten in der eigentlichen Militärmalerei, die mit dem grossen Stil des Schlachtenbildes nichts mehr gemein hat und in Uniform-Parade ihr Ideal findet. In diesem Fache arbeitete Franz Krüger in Berlin, der jedoch zugleich als Pferdemaler eines wohlverdienten Rufes genoss. Nach ihm († 1857) versuchten sich Elsholtz, Rabe, Rechlin, Schultz, Steffek, O. Heyden, Kaiser, Freyberg in gleichen Bahnen, ohne meist über hölzerne Soldätlepuppen oder hohle Repräsentationsphrasen hinauszukommen. Doch hat Steffek in seiner bekannten Kampfgruppe « Albrecht Achilles » sich hoch über sein sonstiges mässiges Können emporgeschwungen und, während er sonst nur das Pferd für Sportkreise mit solider Tüchtigkeit studirt hatte, hier lebensgrosse Reiter und Pferde mit dramatischer Unmittelbarkeit hingestellt. Auch Freyberg, dessen Ross' und Reisige oft in allzu flüchtiger Arbeit an Spielschachtel-Bleisoldaten erinnern, hat eine bemerkenswerthe Komposition geschaffen in seiner stimmungsvollen « Kapitulation von Metz ». Sehr viel höher steht Hünten in der anschaulichen Kühnheit seiner Attakenbilder, der französischen Kürassiere bei Wörth (Nationalgalerie) und der 1. Gardedragoner bei Mars la Tour. Auch sein « Loigny » packt den Stoff energisch an. In seinen Gefechtsreferaten — man darf sie so nennen — über die 53er bei Colombey, der Hessen-Darmstädter bei Amanvillers u. s. w. scheint er allerdings mehr auf sorgfältige Richtigkeit im Militärischen, als auf tragische Ueberwältigung des Beschauers im Künstlerischen, zu sehen. In den bekannten Bildern von Braun, Lang, Bodenmüller (« Sedan », « Wörth »), den Süddeutschen, regt sich mit unmittelbarer Rüstigkeit der Heldenzorn bayerischer Rauflust, des Feindes Gloirestolz aus seinem Ueberlegenheitsdünkel wuchtig herauszuwerfen. Doch kommt das unwiderstehlich Fortreissende jener früheren Darstellungen der idealen Befreiungskriege selten mehr recht zum Ausdruck in dieser neuen Periode der Schlachtenmalerei, wo derbe unromantische Tüchtigkeit moderner Soldaten das malerische Motiv bildet. Nur im Handgemenge der Reiterkämpfe kann sich noch der heroische Stil entfalten. Wir nennen hier vor Allem des grossen Münchener Meisters Franz Adam's « Attake der Chasseurs d'Afrique bei Sedan ». (Berliner Nationalgalerie.) Der sausende Sturm der Reiterschaaren sprengt hier dem Untergang entgegen. In dem schlachtendüstern Ton des Ganzen löscht sich jede Einzelfarbe. Doch lässt sich nicht verkennen, dass trotzdem eine gewisse grelle Buntheit bestehen blieb. Um so rückhaltslosere Anerkennung verdient der Reichthum der Gestalten und das Charakteristische der Einzeltypen. Auch Lang hat die gleiche Scene mit entsprechender Wirkung gemalt, wo grimmer Todesritt unter Trümmern ein schreckliches Ende findet. Voll Energie malte der Berliner Koch ähnliche Katastrophen, wie den Anritt der französischen Gardekürassiere bei Vionville, der am Feuer der 52er zerschellte. Schon lange vorher hatte Bleibtreu mit seiner einst vielbewunderten Schlacht an der Katzbach dies Gebiet erschlossen. « Hier erblicken wir den ersten Eifer der deutschen Kräfte » (Orelli « Vaterländische Richtung der Kunst mit Bezug auf Bleibtreu » 1860). Aber die Ausführung stand hier nicht auf gleicher Höhe mit dem Schwunge eines reichbewegten Gemüthes. Auch das grosse Bild « Attake der thüringischen Husaren bei Königgrätz », von sehr viel reiferem Können getragen, hatte im Niederreiten eines österreichischen Vierecks noch nicht denjenigen Stoff gefunden, an dem Bleibtreu's Behandlung des Pferdes sich erproben konnte. Dies ist erst erreicht in der « Attake der hessischen Husaren bei Wörth » (Privatbesitz), wo die Reste der Brigade Michel in alle Winde zersprengt werden. Dieser eigenartigen Komposition wohnt eine Harmonie des Aufbaues inne, die ein scheinbar verschlungenes Gewühl zur würdevollsten Klarheit glättet. Grossartiger in der leidenschaftlichen Anlage aufeinanderprallender Massen bei schnellster Bewegung des Einzelnen, blieb Bleibtreu's Entwurf des Todesrittes der Halberstädter Kürassiere (16. August) unvollendet. In Frankreich wäre ja so etwas unmöglich gewesen. Bei uns findet die Schlachtenmalerei gemeinhin nur dann Besteller, wenn persönliche Ruhmbedürfnisse in Frage kommen. Der in Paris weilende Schreyer hat hingegen mit Verve seine Reiterstürme aus Napoleonischer Zeit (z. B. Kürassiere bei Aspern) vollenden dürfen.

Ausser den beiden Adam und Hess hätten wir von Süddeutschen noch die ungewöhnlichen Skizzen eines Dilettanten rühmend hervorzuheben, die Studien des württembergischen Generals Faber du Faur aus dem Feldzug von 1812, von vielfach frappirender Wahrheit scharfer Beobachtung. Auch erregte, im Gegensatz zu der theatralischen Pose des Horace Vernet und Genossen, in Kunstkreisen der sonst wenig bekannt gewordene Horschelt mit Recht Aufsehen durch die lebensfrische



Louis Braun. Preussische Sanitäts-Soldaten führen Verwundete aus dem Gefechte

oder äusserlich nicht Angeschauten. Niemals erschüttern diese französischen Schlachtenmaler uns Sinn und Herz. Es wirkt Alles theatralisch. Selbst Neuville in neuerer Zeit ist nicht mit der Divination ausgestattet, die uns das Wesen der Schlacht offenbart. Deshalb wählt er meist nur Episoden. Dagegen ward ihm markige Kraft, die fürchterliche Wirklichkeit des Mordgewühls darzustellen. Sein «Kirchhof von St. Privat» und «Le Bourget», wo der vernichtende Strom preussischer «Barbaren» über kokett in Scene gesetzte Heldenfranzosen hereinbricht, packen durch die dämonische Glut des Kolorits, die unvergleichliche Meisterschaft zeichnerischen Könnens in realistischer Behandlung. Wie der Schlachtenmaler zugleich den Landschafter und Porträtisten, oft auch den Genremaler im Nebensächlichen vereinen muss, so stellt sich uns in Neuville zugleich der genialste Architekturmaler dar. Solche Steine und Mauern sind noch nie gemalt worden. Unseres Erachtens überragt der frühgestorbene Meister sogar den gefeierten Meissonier an technischer Reife, während er ihn in jeder andern Beziehung weit hinter sich lässt.

Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit seiner Scenen aus den russischen Tscherkessen-Kriegen. Die tragische Gewalt des Kriegselends bringt uns russischerseits noch Wereschagin zum Bewusstsein, dessen Stärke jedoch rein im Episodischen liegt und dessen mehr blendende als nachhaltige Wirkung daher nicht in den Rahmen unserer Uebersicht gehört. Doch kommt seine eigenthümlich realistische Technik auch in seiner einzigen wirklichen Schlachtepisode «In den Laufgräben von Plewna vor dem Sturme» zu markiger Geltung. Eine sichere Beherrschung des Militärischen bewies auch die englische Malerin Miss Thompson in ihren keck hingeworfenen, wuchtig gemalten Bildern aus dem Krimkrieg. (Separatausstellung 1877 in London.)

Horace Vernet und seine Schule giebt selten mehr als strategisch geordnete Massen in der Ferne und Gruppen von Feldherren im Vordergrunde. Darstellungen des eigentlichen Handgemenges hingegen tragen überall den Stempel des Unerlebten, des innerlich

Die grossen Kriege 1864—70 verliehen der deutschen Schlachtenmalerei neuen Schwung. Illustrativ haben hier L. Burger und österreichischerseits Beck Ausgezeichnetes geleistet. Camphausen's Bild des Hauptquartiers vor den Düppeler Schanzen kam leider über eine Stabs-Repräsentation nicht hinaus und der harte, trockene Farbenton



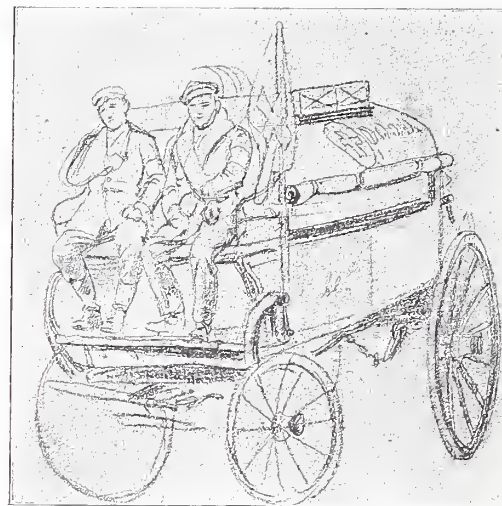
Louis Braun. Am Verbandplatze nach Wörth

der Düsseldorfer Schule lastet auch über dessen letzter Arbeit, die Wagenfahrt des gefangenen Louis Napoleon nach Sedan darstellend. Dagegen wuchs Bleibtreu über seine Bilder der Oesterreicher bei Oeversee, Gefechtsepisoden voll Lebendigkeit, aber ohne grössere Auffassung, bald empor. «In seiner Darstellung des Uebergangs nach Alsen bemeisterte er eine Summe von Schwierigkeiten, wie sie auch das dornenvolle Gebiet der Kriegsmalerei nur selten bietet», urtheilt Geheimrath Jordan in seinem «Stammbuch der Nationalgalerie», der jedoch Bleibtreu's dortigem Gemälde der Schlacht von Königgrätz den ersten Preis zuerkennt. Allerdings ist hier wie nirgends der Begriff einer grossen modernen Schlacht verkörpert und die stilistische Feinheit des Vortrags — mit der kaum wieder erreichten Aehnlichkeitscharakteristik König Wilhelm's und seiner Paladine Bismarck, Moltke und Roon — wetteifert mit der Wucht des Schlachtgewoges im Hintergrund. Aber das mächtige, hinreissende Kriegspathos, das noch in Alsen so gewaltig sich ausrast, konnte hier nicht zur Entfaltung kommen. Leider auch in keinem der Bleibtreu'schen Gemälde über 1870. «Die Bayern vor Paris», voll edler Rhythmik und zartabgetönter Farbenpracht, «Der Kronprinz bei Wörth» (Hanfstaengl's Verlag), voll jubelnder Bewegtheit und starker Beleuchtungseffekte, sowie viele andere Werke gleichen Gepräges wie «Das Hauptquartier bei Sedan», «Der Grossherzog bei Loigny» (beide in Hanfstaengl's Verlag), «Der König von Sachsen bei St. Privat», gewähren doch nirgends Möglichkeit zur Entfaltung der Bleibtreu'schen Besonderheit: der heroischen Schlachtschilderung.

Wenn daher ein Biograph Bleibtreu's («Der Maler des neuen deutschen Reichs» von Dr. Pietschker 1876) den Satz von Ludwig Pietsch citirt: «Und wie versteht es Bleibtreu's geniale Meisterschaft, die verschiedensten Volksstämme Deutschlands zu charakterisiren!» so kann man nur bedauern, dass ihm der Krieg von 1870 verhältnissmässig wenig Ausbeute solcher Art gewährte.*) Nur der König von Württemberg gab ihm Gelegenheit, in den «Württembergern bei Wörth» seine Specialität zu pflegen. Trotz grossen äusseren Erfolges können wir aber dies phrasirende Gemälde nicht sonderlich hochstellen. Unermattete Frische spricht dagegen aus «König Wilhelm begrüsst das Leibregiment auf dem Schlachtfeld von Vionville», trotz der unhandlichen Verbrauchtheit eines solchen Motivs. (Siehe die Reproduktion, Hanfstaengl's Verlag.)

*) Die Nationalgalerie erwarb überhaupt erst ein Jahr vor dem Tode des «grössten deutschen Schlachtenmalers», wie es nachher offiziell hiess, ein einziges Werk desselben über 1870: «Der Kronprinz vor Paris», ein zwar technisch reifes, sonst aber ganz belangloses Werk! Die andern Gemälde Bleibtreu's aus 1870 befinden sich nur in den beiden königlichen Schlössern.

Während der wackere und sorgsame Emelé («Kürassiere bei Elsasshausen», «Gefecht von Nuits»), die effektvollen Episodenmaler Faber du Faur («Champigny») Rocholl und Röchling, nicht zu vergessen den talentvollen sächsischen Oberst v. Götz, das Militärfach weiter ausbauten, warf sich Anton v. Werner auf das lukrativ dankbare Gebiet der Ceremonien- und Repräsentationsmalerei. Hierher hatten sich schon Camphausen und Bleibtreu oft verirren müssen. Wenn Letzterer mehrfach den Kaiser und Kronprinzen mit ihrem Gefolge malte, so musste dies nothwendig zu typischer Cliché-Wiederholung führen, obschon ein kleines Reiterbild Moltke's (im Besitz des Zaren) einen höheren Werth der Auffassung besitzt; ihn interessirten dabei nur die Pferdestudien, wie z. B. in einem seiner letzten Bilder solcher Art (Privatbesitz in Köln) die bekannten neuesten Ergebnisse der Pferde-Momentphotographie angewendet worden sind, was natürlich naiven Kritikern als unnatürlich erschien. Camphausen dagegen schwelgte fortwährend in den stereotypen schönen Pferden und Reiterposituren der guten alten Zeit, wie dies auch noch der hochgeschätzte Dekorativmaler Peter Janssen in seinem Wandbilde des Grossen Kurfürsten bei Fehrbellin (Berliner Ruhmeshalle im Zeughaus) sich leistete. Das ist wahrlich kein Fortschritt über Historien der früheren Schule hinaus, wie Eybel's Behandlung des gleichen Gegenstandes vor 50 Jahren. Man ist überhaupt nur in der Technik fortgeschritten, allerdings ungemein, nicht aber in der Auffassung. Es fehlt überall erschreckend an Phantasie,



Louis Braun. Leichtverwundete



Louis Braun pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

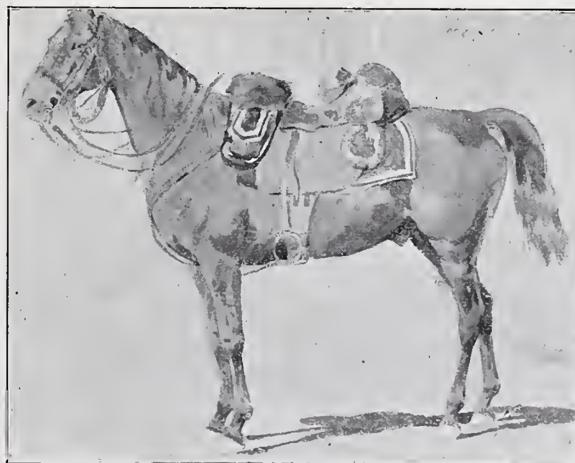
Kronprinz Friedrich Wilhelm nach der Einnahme von Fröschweiler.



Louis Braun. Einladen der Schwerverwundeten in Krankenwagen

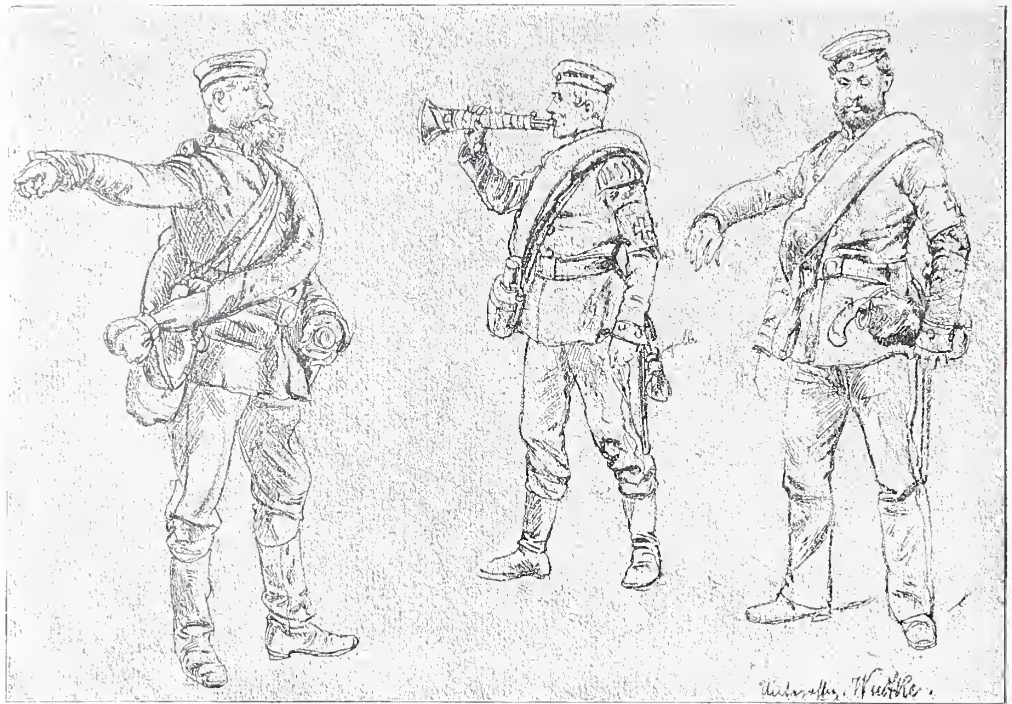
wie gerade die meist missrathenen Wandbilder der Ruhmeshalle verrathen. Hier haben leider so verdiente Meister wie der greise Camphausen und Steffek sehr Trauriges hinterlassen. Auch in den Versuchen des fleissigen und hochgebildeten Knackfuss wird bei aller Strebsamkeit nicht gerade eines Geistes Hauch verspürt, der « Europens Völker zum Schutz ihrer heiligsten Güter » entflammen könnte!

Im Schlachtenbilde findet sich der Einzelne auf grösseren Schauplatz versetzt und zu Antheil an der Menschheit emporgehoben. Hier verlässt die Kunst das harmlose Traumreich spielerischer Schönheitshuldigungen und stellt sich auf den harten Boden der Wahrheit, wo der Kampf um's Dasein sich gleichsam in einem besonderen Brennpunkt concentrirt. Aber die ideale Bedeutung des Kampfes, der geschichtliche Gedanke muss durch's blutige Getümmel hindurchleuchten, wenn anders die geschmähte « Militärmalerei » zur echten und grossen Kunst gerechnet werden soll. Leider erfüllte die spezifisch preussische Schule diese Anforderungen nicht, liess so gut wie Alles in dieser Hinsicht vermissen. Ihrem fortgeschrittenen Realismus erschien sogar schon das Bleibtreu'sche Pathos als Phrase und sie putzte nur sorgfältig die Uniformknöpfe und Stiefel. Das sind keine Bataillenmaler, sondern nur Bataillonsmaler. Ihr unleugbares Können erreichte auch keineswegs einen so hohen Grad, dass es wie bei Neuville und selbst bei Detaille mit der kleinlichen Komposition versöhnen könnte. In dieser bleiernen Nüchternheit fällt ausser den hübschen und geschickten Illustrationsserien von Knötel angenehm der neuerliche Schwung auf, den drei direkte Jünger und Schüler Bleibtreu's ihrem Vorbild ablauschten: Eichstädt, v. Rössler, Mattschass mit ihren patriotisch warm empfundenen militärischen Stimmungsbildern.



Louis Braun. Preussisches Kürassierpferd

Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass bei den alten Meistern, Hess und Camphausen, ungleich weniger bei Adam und Bleibtreu, die wohl überhaupt beide den Höhepunkt der deutschen Schlachtenmalerei bezeichnen, sich vielfach sogenannte « Stellungen » finden, uniformirte Aktstudien, wodurch ein theatralischer Anstrich nicht immer vermieden wird und die dargestellte Handlung nach dem Atelier-Modell duftet. Ein solcher



Louis Braun. Preussische Sanitäts-Soldaten

Manierismus oder die gerade für Bleibtreu erwachsene Gefahr, aus idealer Phantasie sich vaterländische Volkstypen zu formen, ohne zuverlässigen realen Boden, scheinen aber vielleicht jener nüchternen Prosa vorzuziehen, die nicht selten aus den Werken Anton von Werner's erkältend uns anweht. Unzweifelhaft steckt in diesem jüngeren Meister eine ungewöhnliche Kraft. Seine echtmoderne Persönlichkeit, von schärfster Intelligenz und rücksichtsloser Willenslust getragen, hat sich mit imponirender Weltklugheit die Welt unterworfen. Sein Können, umfangreich und gründlich, offenbart sich überall in Einzelheiten. Auch gelingen ihm kleinere Schöpfungen vollkommen, wie noch jüngst sein ansprechendes Genrebildchen: «Soldaten vor Paris in einer Villa einquartiert». Wenn er Moltke vor Paris in verschiedenen Stellungen nicht ohne Feinheit beleuchtet oder neuerdings nicht ohne reizvolle Nuancirung den Kronprinzen am Todtenlager Douay's, so hat dies nichts mit unserm eigentlichen Thema zu schaffen. Seine «Kapitulationsverhandlung bei Sedan» und die «Ueberbringung des Sedanbriefes Napoleon's an König Wilhelm» ähneln den früheren Bildern Bleibtreu's gleichen Inhalts sowohl im Gelingen als im Misslingen. Die Porträtähnlichkeit der Köpfe lässt manchmal etwas zu wünschen übrig, auch klebt dem früheren ausgezeichneten Illustrator romantischer Dichtungen das Illustrative an. Sein einziger Anlauf, eine Kampfszene zu schaffen, nämlich den Sturm auf die «Spicherer Höhen» als Wandbild, fiel ziemlich kümmerlich aus, technischer Vorzüge unbeschadet. Auch von seiner Schule muss die pflichttreue Geduld gerühmt werden, welche bis auf die Stiefelspitzen getreu nach der Natur malt und gewissermassen durch täuschende Aehnlichkeit solches Stilllebens zu ersetzen sucht, was häufig den Gestalten an Natürlichkeit und Bewegung abgeht. Eine wohldressirte preussisch strammstehende Hofkunst wäre eben auch ein document humain, eine aus dem Berliner Milieu zweckentsprechend herausgewachsene Pflanze, besitzt also in sich selbst ihre Daseinsberechtigung.

Zum Kriegsmaler ist wahrlich nicht Jeder geboren. So enttäuschte z. B. die «Tartarenschlacht» von Josef Brandt, dem genialen Milieu-Genremaler, allgemein, die völlig grundlos von der Berliner Nationalgalerie bestellt worden war, als bürge Bedeutendheit auf anderen Gebieten schon ohne Weiteres für ein Gelingen solch' ungewohnter Unternehmung. Die grause Polenschlacht eines andern berühmten Malers in Krakau, obschon man pflichtschuldigst die mühsam ausgefeilte Technik der Rüstungen bewundert, bietet nur einen unerquicklichen Wirrwarr. Die Darstellung der Schlacht erfordert eben eine besondere Veranlagung, einen Instinkt für das Wesentliche und einen Takt für Vermeidung des schlechtweg Hässlichen und Grässlichen. Der moderne Militärmaler hat aber obendrein mit einer Unannehmlichkeit zu kämpfen, die auf keinem andern Kunstgebiete möglich wäre. Ausser Fachleuten und Kennern masst sich hier nämlich auch noch der blosse Militär an, massgebend mitzureden. Wohin solch' kunstverständiger Anspruch führt, kann man sich denken: zu Paraden-Akkuratesse, geputzter Schmuckheit des Details, ordnungsgemässer Wiedergabe des Dienstbetriebs. Je prosaischer und kunstwidriger, desto besser! Den Geschmack solcher Herrschaften befriedigt oft nur

der Stümper, der Soldätles hübsch ordentlich zum Spielen aufstellt. Wenn ein Meister mal ausnahmsweise die innigste Zufriedenheit eines hohen Herrn erntet, so mag er meist daraus ermessen, dass sein Werk künstlerisch misslang. So genoss Bleibtreu z. B. noch bei seinen drei letzten grossen Wandbildern in der Zeughaus-Ruhmeshalle das Vergnügen, auf dem « Aufruf an mein Volk » den herrlichen Blücher durch den langweiligen Zaren ersetzen zu müssen; seine « Garden bei St. Privat », die er in kühner Plastik wie Nibelungenhünen zu stilisiren wünschte, sollten im Stechschritt wohlgegliedert anrücken, und sein « Blücher bei Belle Alliance », vielleicht seine monumentalste Schöpfung, legte die Frage nahe, wo denn hier Wellington sei!



Louis Braun. Vor Paris 1870 (nach einer Aquarell-Skizze)

Doch verkennen wir gewiss nicht, dass auch die französische Militärmalerei sich von gleichen Gebrechen nicht freihielt. Im Palais Luxemburg und Versailler Museum stiftete man « A toutes les gloires de la France » viele steife geistlose Repräsentationsstücke, rechte « Schinken », wie der Malerjargon es nennt. Die Familien Bourbon, Orleans und Bonaparte stellten die Kunst gern in Dienst ihrer Privatverherrlichung und versöhnend mildert diese Nutzbarmachung der Malerei zu banausischen Egoismuszwecken nur jene ausserordentliche Dankbarkeit, die man den Schlachtenmalern offiziell zu Theil werden liess. Als Horace Vernet nach Algier kam, schlug man vor ihm den Marschallswirbel als Salut. Man hat freilich nicht gehört, dass dem grossen Neuville von der heutigen Republik ähnliche Ehrung erwiesen wurde! — Die grösseren Schlachtgemälde Vernets, besonders aus dem Algerischen Feldzug, sind ohne Plastik und Abrundung, oft gleichen sie kolorirten Photographien. Ueber die trockene Illustration kam er selten hinaus, und seine berühmten Illustrationen zu Laurent's Napoleonbuch muss man in beschämenden Vergleich zu Menzel's Fridericiaden stellen, deren unerschöpflicher Reichthum an Motiven von pulsirendem Leben erfüllt. Der Schlacht geht Vernet übrigens geflissentlich aus dem Wege. Die Schrecken von Eylau veranschaulicht er durch ein paar Leichen unter verschneiten Fichten, bei Borodino sehen

wir ein paar Kürassiere in eine Redoute eindringen, bei Waterloo einen sehr banalen Napoleon unter ein paar frisch entworfenen Grenadieren. Viel Höheres erreichte Steuben mit seinem berühmten Bilde «Napoleon im letzten Viereck der Alten Garde», aber die Verzeichnung der Figuren und des unnatürlichen Napoleonschimmels ist doch gar zu arg, und auch hier überwiegt die Phrase. Eine derbere Lebenswahrheit entfaltet unstreitig Raffet, der auch in seinen massenhaften Illustrationen zu Norvin's Napoleonbuch die drastische Schilderung von Kampfszenen nicht scheut. Sie sind aber auch meist danach. Sein «Bonaparte auf der Brücke von Arcole», seine Schlachten an den Pyramiden und bei Abukir sind ohne nachhaltige Kraft geschaut. Aus der Schlacht von Marengo wählt er bezeichnenderweise einen schlachtlosen Augenblick, wo die Bataillone dem Konsul Vivat schreien, bei Austerlitz nur die Flucht der Russen, bei Jena den Moment des ersten Vorgehens. Bei Eylau bietet er eine schrecklich hölzerne Kürassierattake mit dem Rücken dem Beschauer zugekehrt, bei Wagram eine Kürassierlinie in gleicher Rückenstellung als Eskorte des in weiter Ferne sichtbaren Empereurs, bei Borodino eine etwas lebendigere Kürassierattake von der Seite gesehen, während der echte Künstler einen Reitersturm immer von vorn darstellen wird, was alleine mächtige Wirkung verbürgt, dafür aber auch virtuoses Können erfordert. Die Szenen aus den Befreiungskriegen vollends sind grösstentheils albern und können sich diese weltbekannten französischen Illustrationen auch nicht im Entferntesten mit den Bleibtreu'schen zu Pflug's Geschichte der Landwehr messen; darunter besonders die «Erstürmung des Kirchhofs von Plancenoit» (Alte Garde bei Belle Alliance) von grandioser Weltgeschichtsauffassung der sich gegenüberstehenden Prätorianer und Landwehren, und die Reiter-Attaken bei Dennewitz und Möckern von dämonischer Wildheit. Auch die masslos bewunderten Napoleons bei Jena und Friedland, die uns Meissonier geliefert hat, finden wir geistig verfehlt, weil rein episodisch empfunden, mag man den glanzvollen malerischen Vortrag und die flott herausgeschnittenen Silhouetten des Kavallerie-Trubels noch so sehr schätzen. Selbst sein berühmter Napoleon in der französischen Wintercampagne, ein Wunderwerk im Figurendétail und der landschaftlichen Boden- und Athmosphärestimmung, blieb doch ganz im Genrehaften stecken. Das ist nicht der grosse Schlachtendonnerer, sondern ein verhungerter Räuberhauptmann, der auf böse Streiche sinnt. Uns will sogar bedünken, als ob die allerneueste, übrigens spärlich vertretene, französische Schlachtenmalerei jene napoleonische Epoche realistisch kräftiger und geschichtscharakteristisch verständiger anpacke, als die ältere Schule. Vergleiche z. B. auf dem Pariser Salon 1892 eine treffend ausgewählte, dramatisch ergreifende Kampfepisode aus dem Eylaugemetzel. Man hat wohl an Neuville gelernt, dem einzigen intuitiven Kriegsschilderer, um den wir Frankreich zu beneiden brauchen.

Wir urtheilen hier immer vom Standpunkt des eigentlichen Schlachtenbildes aus und wird uns jeder Unbefangene Recht geben, dass die französische Malerei weder in älterer noch neuerer Zeit dies Problem zu lösen verstand. Philippoteaux' «Rivoli» dürfte so ziemlich das einzige Bildwerk sein, in welchem eine Schlacht, den Feldherrn in der Mitte, zu andeutender Erscheinung kommt. «Arkole» von Bellangé ist lebendig genug gruppirt, aber ohne konzentrirte Wirkung. Auch sein «Die Garde stirbt, doch ergiebt sich nicht», bietet nur eine einzelne Figurengruppe von markiger Prägung, ohne eine Schlacht ahnen zu lassen, während Raffet's origineller Versuch «Le bataillon sacré», ein wirkliches breites Panorama der Schlussphase von Waterloo zu entwerfen, wo zahllose Geschwader sich an dem Gardeviereck brechen, ungefähr so wirkt, wie eine Chronik im Verhältniss zu dichterischer Schlachtschilderung. Die Ausführung ist so flüchtig und schattenhaft, dass nichts sich plastisch heraushebt. — Lejeune's «Abukir», eine verdienstvolle Leistung, ist nur landschaftlich-koloristisch empfunden, die herumtrabenden Reiter darin als Staffage. Zur Zeit des ersten Empire selber kann natürlich kein reicheres Können erwartet werden, als auf Girardin's «Austerlitz» und Gros' «Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau», theatralischen, etwas plumpen Repräsentationsstücken, nicht ohne eine gewisse Kühnheit in der Anordnung. Auch sie wählen bezeichnender Weise nur den Akt nach der Schlacht. Das einzige Vernet'sche Bild dieser Art, das sich zu kraftvoller, lebhafter Linienführung des Aufbaues gliedert, stellt den episodischen Moment dar, wo Napoleon bei Jena sich zur Garde umwendet, um das «En avant!» eines Unbesonnenen abzulehnen. So müssen wir denn ehrlich zu dem Ergebniss kommen, dass die französischen Verherrlichungen ihrer Gloire nur da Vorzügliches erreichen, wo das Schlachtmoment ganz und gar fehlt und das Genre in den Vordergrund tritt, wie in Bellangé's «Revue» am Arc de Triomphe. Auch in der reinen Ceremonie ge-



Louis Braun. Rede König Wilhelms von Preussen an seine Umgebung nach der Capitulation von Sedan auf der Höhe von Frenoys. Abends September 1870

lang hier dem alten David eine wahrhaft imposante Komposition, «Napoleon vertheilt 1804 die Regimentsadler». Das pomphaft Römische stört hier nicht, sintemal der neue Cäsar ja direkt an Legionstraditionen anknüpfte, und der Aufbau des Vorganges schmeckt im besten Sinne nach der Antike. Wenn je ein Ceremonienstück sich zu künstlerischer Grösse steigerte, so ist es dieses. Man vergleiche damit gewisse leblos stumpfe und frostige Paradestücke unserer Zeit, ja selbst Menzel's technisch so ruhmwürdiges Krönungsbild, um zu begreifen, was dem modernen Realismus trotz alledem zu künstlerischer Vollendung fehlt. Was hilfts, dass man heute alles Handwerkliche aus dem Grunde versteht, wenn ein alter «Schmarren» von David uns mit Hochachtung vor solchem Künstlerthum idealistischer Stilisirung erfüllt! Es fehlt uns halt nur etwas: der «heilige Geist.»

Doch wir schweifen ab, denn uns soll ja hier nur die wirkliche Schlachtenmalerei beschäftigen. Auch neuerdings scheint das französische Kunstgefühl das Kampfgetümmel zu meiden und sich mehr den menschlich rührenden Auftritten des Krieges zuzuwenden, wie im «Tod des Marschall Lannes» von Boutigny (Salon 1894), ganz im Neuville'schen Ton gemalt, das leider jede auch nur äusserliche Aehnlichkeit Napoleon's vermissen lässt. Doch erwähnen wir ausser einer brav durchgeführten Episode «Ney auf dem russischen Rückzug» noch Blant's höchst bedeutendes «Fère Champenoise» (Untergang der heldenhaften Landwehrdivision Pacthod 1814), das schon durch eigenartiges Arrangement auffällt. Der Maler zeigt hier nämlich im linken Vordergrund eine Seite des Carrés, das sich, Rücken zum Beschauer, um die gerissenen Lücken zu schliessen, nach dem Hintergrund zusammenzieht. Die ganze rechte Fläche des Bildes, zwei Drittel



Louis Braun. Bayer. 14. Infanterie-Regiment beim Einzug in Paris 1871. 1. März

des Vordergrundes, bleibt leer, nur im Hintergrund des Schlachtfeldes sehen wir die verbündeten Schwadronen in unbestimmten Umrissen gegen die Spitze des Carrés gerichtet. Hierdurch entsteht eine eigenthümliche Wirkung, die als militärisch lebenswahr frappirt und zugleich eine gewisse Ruhe bewahrt, statt der sonst unvermeidlichen zerstreuenden Unruhe einer solchen Kavallerieattake. Die Typen der bewaffneten Bauern und Konscribirten sind sehr anschaulich vorgetragen.

Um die Wahrheit zu sagen, haben Neuville und Detaille ein wirkliches Schlachtbild in diesem Sinne, wie das obengenannte, nicht geschaffen. Neuville's «Kampf an der Porte Longboyeau» (19. Januar vor Paris) bleibt im Grunde doch das, was wir ein Kriegs-Genrebild nennen möchten und was sich zum Schlachtbild verhält, wie ein Scharmützel zu einer grossen Aktion. Das Gleiche gilt von Detaille's ziemlich ödem «Champigny», wo bezeichnender Weise nur die Vertheidigungsmassregeln vor dem Gefecht als Motiv dienen, sowie Detaille seinen «Bonaparte in Italien» nur als ähnliches Genrebild malt, wie sein bekanntes bestes Bild «Salut aux blessés»: Vorbeimarsch von Gefangenen. Wo Detaille sich einmal in dramatischer Bewegung versuchte, in den «Kürassieren von Morsbrunn» (zwei verschiedene Episoden), da sind ihm schon allein die Darstellungen des gleichen Vorgangs von Hünten und Emelé inhaltlich überlegen. Auch sein «Angriff preussischer Kürassiere auf einen Convoi» erhebt sich nicht über übliche Gefechtsepisode kleinen Stils, wie denn Neuville und Detaille in ihren bewegteren Szenen nur das Genrehafte bevorzugen: «Angriff auf ein Schloss», «Die Patrouille», «Ueberfall», «Ueberfall eines Hauses», wobei immer das Lokale, vornehmlich Architektur, den kargen Figureninhalt überwiegt. Neuville's «Le Bourget» und «Die letzten Patronen» sind doch wahrlich nur Genrebilder, einzelne Ausschnitte eines schon verendeten Drama's ohne dramatische Regung. Eine Ahnung des echten Schlachtenbildes blitzt im «Kirchhof von St Privat» auf, aber verlöscht im Episodischen und hierbei erlahmt schon seine Intuition so sehr, dass eine unerträgliche Poseur-Gruppe (die Verwundeten, die aufrechtstehend den Tod erwarten) den Mittelpunkt des Interesses abgiebt. Recht wenig hervorragend trotz meisterlicher Formgebung im Einzelnen scheint uns Neuville's einziges wirkliches Schlachtbild, die sogenannte «Attake bei Gravelotte»; ein irreführender Titel beiläufig, da es sich um den Reitertod des General Legrand am 16. August bei Ville-sur-Yron handelt. Unbegreiflicher Weise lässt Neuville hier preussische Infanterie den Choc empfangen, während in Wahrheit dort der grösste Kavalleriezusammenstoss des Feldzugs stattfand und Legrand unter preussischen Säbeln fiel, während ihn hier die Kugel trifft. Das würde uns künstlerisch nichts angehen, wenn nicht die Bewunderer Neuville's gerade auf seine militärische Sachkenntniss Werth legten und seine Gemälde für eine wahrheitsgemässe Epopö des Krieges auf französischer Seite hielten. Diese Komposition entbehrt durchaus der Originalität, die Erfindung ist ganz und gar mittelmässig. Sollte Neuville dies selber gefühlt haben, weil er nie mehr einen weiteren Versuch in dieser Richtung unternahm? Lieber verstieg er sich bis zum vollständigen Genre, wie in seinem Transport dreier Dorfvorstände (Curé, Maire und Bauer) durch böse deutsche Barbaren. Die aufdringliche Revanche-Tendenz Neuville's, der immer, ein malender Deroulède mit ungleich grösserem Talent, in Chauvinismus machte, tritt bei Detaille gesänftigt auf. So sind in dessen Genrebild «Ein Depeschenbringer», der von preussischen Wachen untersucht wird, während deren Offiziere beim Café nach opulentem Diner im Freien sitzen und geschäftsmässig kühl den patriotischen aufgegriffenen Spion betrachten, unsere deutschen Typen entschieden treffsicherer erfasst und verfehlen daher minder ihren Zweck, als Neuvilles scheussliche Karrikaturen unserer Rasse. Wo Neuville sich auf die lebendige Episode beschränkt, wie im «Kampf auf den Dächern», da bekommt man gewiss Respekt vor dieser Meisterfaust Aber wir können die Bemerkung nicht unterdrücken, dass z. B. sein «Concert auf Vorposten» das ähnliche — früher von uns erwähnte — Genrebild v. Werner's nur in der Mache unendlich überragt, keineswegs aber in der Erfindung. So werden wir denn zuguterletzt einen reinen wahrhaft erfreulichen Eindruck nur dort erhalten, wo Neuville's intime Beobachtung des militärischen Dienstbetriebes Einzelfälle, wie seine «Avantgarde» im Kahn, oder Einzelgestalten, wie seinen prachtvollen «Kommandant der Fussjäger» oder den unübertrefflich hingehauenen Batteriechef, der seinem nachrasselnden Geschützzug «Halt!» zuruft, gleichsam direkt nach der Natur zeichnet. Auch dem korrekteren und steiferen Detaille gelingt hier noch sein Bestes in der famosen Einzelfigur des Batteriechefs der Kaisergarde, der «En batterie!» kommandirt.

Während man die einst so hochgeschätzte ältere

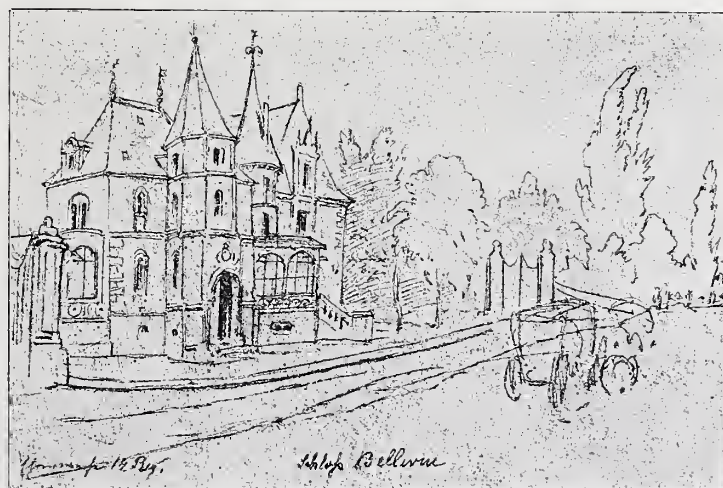


Louis Braun. Gemüthlicher Abend in Athés a/S. Offiziere der VI. Corps-Artillerie 1870

Kriegsmalerei Frankreichs heut objektiv und vielfach absprechend überschaut, wird man wohl auch über die neuere zur abwägenden Klarheit, zur Erkenntniss kommen, dass hier nirgends das letzte Wort gesprochen, das Problem der Schlachtenmalerei nur unvollkommen gelöst, theilweise auch nur gestreift sei. Mit deutscher Fremdthümelei, dem französischen Prestige sich unterordnend, täuscht man sich darüber, dass nur ein so stupendes Können, wie das Neuville's, die innere geistige Leere und die Kleinlichkeit des Wollens versteckt. Wie in der Litteratur gebricht es auch in der Malerei den Franzosen an Tiefe der Auffassung, an schöpferischer Einbildungskraft. Blosse Feinheit der Beobachtung und sichere Eleganz des Vortrages genügen nicht für das Historienbild höchsten Stils — und das soll das Schlachtenbild sein.

Statt der symbolisirenden Leidenschaft einzelner Gruppen, gleichsam einer Abbreviatur des Gesammtvorganges, sah sich der moderne realistische Sinn gezwungen, das Wirklichkeitsbild durch ausführliche militärische Richtigkeit die Darstellung zu erweitern. So entstand zuguterletzt die Form des Schlacht-Panoramas. Hier entrollt sich die ganze Bühne des Schlachttheaters, kaleidoskopisch flimmert es von massenhaften Episoden. Indem so der theatralische Effekt einer kondensirten Kraftkomposition verloren ging, verirrt man sich hierbei leicht zu illustrativem Genrehaften und büsst über der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen die künstlerische Verdichtung ein. Auf den Panoramen von Philippoteaux (Paris und Plevna), Braun, Hünten, dem Sedan-Panorama von Röchling und Koch, das auf den Namen A. v. Werner's geht, tritt zwar der militärische Vorgang klar hervor, aber die physiognomische Beobachtung im Einzelnen und kompositionelle Wirkung mangelt. Auch hier scheint uns Neuville, in Verbindung mit Detaille, das Wünschenswertheste erreicht zu haben. Sein Panorama der Schlacht von Rezonville beschränkt sich wesentlich auf Hervorhebung koloristischer Elemente. Er lässt nur den Umfang der Schlacht a h n e n, diese Andeutung aber eröffnet eine weite Perspektive, von der Hauptseite, wo Canrobert und Bourbaki (an einem unvergleichlich gemalten Steinkreuz) sich besprechen, bis zu der verschwimmenden Landschaftsfernsicht gegenüber, wo die preussischen Granaten einschlagen.

Diese Panoramenmalerei ist eine echt moderne Errungenschaft. Sie entspricht dem an sich berechtigten, aber künstlerische Grenzen überspringenden Realismus des Zeitgeistes und muss infolge dessen als eine Konzession betrachtet werden, die von Seiten der Kunst dem unreifen Geschmack des Publikums gezollt wird. « Lieber Maler, mal' Er mir! » Die entschuldigende Absicht, man



Louis Braun. Skizze

wolle nun wirklich die Stellungen der Heere auf meilenweiter Linie veranschaulichen, kann dabei nicht einmal innegehalten werden. Höchstens bei kleineren Heeren der Vergangenheit, wie in Braun's ausgezeichnetem Panorama der Schlacht von Murten in Zürich. Sonst bietet man doch immer nur einzelne Gefechtsausschnitte. Wer soll aus Werner's Sedanpanorama einen Begriff der Gesammtaktion schöpfen! Die Entwicklung tagelanger Schlachten lässt sich doch eben nicht wiedergeben; wo Entscheidung auf Entscheidung folgt, kann immer nur ein Augenblick gewählt werden, wie z. B. der Augenblick der Erstürmung in dem tüchtigen Panorama der amerikanischen Chattanoga-Schlacht von Koch und Bracht, dem trefflichen Landschafter. Letzterer zieht auch bei dem Berliner Sedanpanorama die Hauptaufmerksamkeit auf sich ab, wie denn das Landschaftliche und das Genre in dieser leichtflüssigen, vergänglichen Kunstform immer überwiegen werden. Da sich also der Begriff einer modernen Schlacht ein für allemal nicht sachgemäss entwickeln lässt in seinem unablässigen Nacheinander, so wird es wohl beim Alten bleiben: der Schlachtenmaler hat einen bestimmten Höhepunkt, wo sich die Folgen des Sieges schon überblicken lassen, darzustellen, und diesen allerdings möglichst nach seinem wirklichen Verlauf. Denn auch das Gesetz historischer Treue, gegen welches die Franzosen fast immer sündigen, hat der Maler sorgsamer zu beachten, als etwa der Historiendramatiker der Bühne. Es mag ja theoretisch richtig sein, dass solche Momente einer kriegerischen Katastrophe am wenigsten über herkömmliche Schönheitsmaasse hinausgreifen, wo die Handlung schon einen ruhigeren Charakter annimmt. Allein, das Toben stürmischen Ansturms und Handgemenges, in geschlossener Zusammendrängung des Affekts, wird ewig die dankbarste echtkünstlerische Aufgabe bilden, auf welche eben nur Derjenige verzichten wird, dem solche Trauben zu sauer.

Die uns übertragene Aufgabe bringt es mit sich, dass wir Bleibtreu öfter und ausführlicher hervorheben, obschon naheliegende konventionelle Gründe uns dies verbieten sollten. Nicht nur aber gebietet die Pflicht der Gerechtigkeit, dem produktivsten und im höchsten Stile arbeitenden Schlachtenmaler, den doch Deutschland nun einmal bislang den Franzosen gegenüberstellen durfte, eine solche Würdigung zu widmen, sondern wir glauben uns auch einer gemessenen Objektivität befleissigt zu haben. Wenn also ein gelehrter und strenger Kritiker wie Rosenberg sein Urtheil dahin zusammenfasst: «Bleibtreu's eminentes Genie ist dem des besten französischen Kriegsmalers, Neuville, völlig ebenbürtig», so können wir diese wohlwollende Ueberzeugung nur mit Einschränkung theilen. Das riesenhafte Können Neuville's übertrifft unseres Erachtens alles sonst Dagewesene moderner Zeit mit Ausnahme Menzel's, obschon bezeichnenderweise auch Neuville noch lange nicht den ihm gebührenden Platz in der verzopften Kunstgeschichte, die immer noch auf Delaroche, Delacroix oder umgekehrt auf den Tifteler Meissonnier schwört, gefunden hat. Diese geniale kecke Beherrschung aller Mittel hat Bleibtreu nie besessen, auch Adam nicht, geschweige denn ein anderer deutscher Schlachtenmaler. Was aber Neuville geradeso fehlt, wie seinen minderwerthigen berühmten Vorgängern Vernet, Raffet, Bellangé u. s. w., das zeigt sich klärlich in seinem bekannten Meisterwerk «Le Bourget». Hier scheint alles Technische mit spielender Virtuosität bewältigt, auch die Individualisirung der einzelnen Soldatentypen glücklich getroffen. Allein, widerwärtig springt die Tendenz in's Auge, die uns einen Fabelvorgang in chauvinistischer Einkleidung vorführt: feine, noble Heldenfranzosen, erdrückt von Uebermacht derbknochiger blonder Bestien mit Kalmückengesichtern. Dass sich in Wahrheit die historische Thatsache ganz anders verhielt, als die prahlende Textbeschreibung des Bildes, das bei seiner Ausstellung in Berlin natürlich begeisterten Beifall fand wie alles Fremdländische, vermuthen lässt, stempelt diese ganze Haltung Neuville's, die sich auf all' seinen Gemälden wiederholt, — hier im Gegensatz zu seinem Kollegen Detaille, der u. A. einen preussischen Gefangenentransport vor französischen Offizieren mit einer gewissen Anständigkeit wiedergab — zu unkünstlerischer Tendenzstreberei. Mit welcher Noblesse haben hingegen alle deutschen Schlachtenmaler die Ueberwundenen dargestellt, ohne Fremdthümelei, aber mit ersichtlichem Wohlgefallen am Malerischen der französischen Gestalten und Trachten! Während aber diese Einseitigkeit Neuville's peinlich und abstossend berührt und die von ihm lecker ausgemalte plumpe Hässlichkeit des Gegners nicht nur ethisch, sondern auch künstlerisch verletzt und die innere Abrundung störend zerreisst, muss zugleich das Wichtigere betont werden, dass seine Komposition im Grossen theils theatralisch, theils banal wirkt. Eine gewisse dumpfe Tragik der Stimmung verdankt er



G. Bleibtreu pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

König Wilhelm auf dem Schlachtfelde von Vionville 16. August 1870.

lediglich dem wundervollen Vortrag seines koloristischen Empfindens. Bei den Deutschen aber, und gewiss Allen voran bei Bleibtreu, entladet sich eine ideale schwungvolle Kriegsbegeisterung, eine glühend ursprüngliche Leidenschaft. Wohl soll man das praktisch Zweckmässige nicht mit dem Schönen verwechseln und durch Patriotismus das mangelnde Können verschleiern. Jeder Missbrauch, jede Fälschung des Kunstwerths durch patriotische Spekulation erniedrigt die Würde der Kunst und niemals darf das Stoffliche, wenngleich es die ungebildete Masse reizt, den Kenner blenden. Wohl aber entzündet ein bedeutsamer Inhalt des geformten Stoffes mit Recht ein gesundes Fühlen, wenn sich schaffende Begeisterung aus freier Neigung dem vaterländisch Grossen hingiebt und, jeder Berechnung baar, die poetische Phantasie sich dem patriotischen Gedanken vermählt. Dies ist denn die wahre, würdige Schlachtenmalerei und nicht die Franzosen, sondern die Deutschen haben diese hohe Stufe bildnerischer Gestaltung erklommen.

Da jedoch immer dem Pathos und der Tragik die Klippe droht, zur äusserlich bestechenden Pose zu entarten, so wird jedem Schlachtenmaler unumgängliches Gebot bleiben, fruchtbare Beobachtung des vollen wirklichen Kriegslebens im Felde zu pflegen. Verkehr mit Offizieren und Mannschaften, leibhaftige Anschauung des modernen Heeresgefüges, wo der Einzelne zugleich Individuum und blosse mathematische Ziffer bedeutet, wird des berufenen Kriegsdarstellers gedeihliches Wirken mit ungeahnter Frische erquicken. Ohne an Vertiefung inneren phantasievollen Schauens zu verlieren, wird er zugleich realistische Wahrheit der Charakterzeichnung gewinnen. «In der rastlosen Befolgung dieses Grundsatzes sah Bleibtreu das einzige Mittel, der Komposition bis in's Kleinste wahrhaftiges Leben zu sichern», schrieb einst Hermann Riegel in seinen «Deutschen Kunststudien». Und bei diesem Grundsatz wird es wohl bleiben. Nur steifleinene Halbkünstler und Macher verwerfen die sorgfältigen Linien einer harmonisch geordneten und gegliederten Komposition als angeblich akademisch und unrealistisch, etwa wie heutige Naturalisten die Gesetze des Drama's auf der Bühne ausrotten möchten, weil ihre Ohnmacht sie nicht zu bewältigen vermag. Doch die poetische Erfindung, die beim Einzelmotiv des zusammendrängenden Schlachtbildes nöthiger denn irgendwo, muss sich hier zugleich mit treuestem Studium der Wirklichkeit paaren und auf intimste Beobachtung stützen.

Anmerkungen.

Während Duroc 1807 an Hofmaler Gérard, der auch den roi de Rome dem beglückten Papa portraitirte, die klassische Weisung ertheilte: man solle bei Napoleonsportraits keine «überflüssige Aehnlichkeit» anstreben, sondern sich dem «schönen Ideal» nähern, ging Gros doch im Streben nach Realistik so weit, dass er dem Cäsar bei Eylau richtig eine plumpe Pelzmütze aufsetzte, weil Napoleon solche 1807 (und 1812) thatsächlich trug.

Raffet, der sich fast ausschliesslich der Lithographie widmete, stieg von sehr schwachen Anfängen («Napoleons erste Waffenthat in Sardinien», von rührender Unbeholfenheit) bis zu charakteristisch ergreifenden Skizzen auf, wie dem bekannten «Sie murrten, aber folgten ihm immer» (die Alte Garde hinter Napoleon) und «Vive l'Empereur!» (die Verwundeten grüssen den vorbeireitenden Cäsar).

Abukir: Aquarell. Lejeune, Freiwilliger von 1792, war General. Beiläufig ist auch der Belagerer von Toulon, Carteaux, Maler gewesen.

Zu nennen wären noch vor Allem Charlet, dann Meynier, Langlois, Rollin. Auch wollen wir nicht in neuester Zeit das köstliche Napoleon-Bilderbuch für Kinder von Job (1895) vergessen. Zwei kalte Militärstücke «Marengo», wo man nur kleine Bataillonsmassen kribbeln sieht, haben wir von Swebach und Chaffard. Nennen wir noch «Montereau» von Bellangé und Lami, «Arcis» von Martinet. Schrecklich sind die offiziell bestellten Gloirestücke von 5 Meter Länge, die von Karl Vernet herrühren.

In diesem Genre gelang auch gut «Die Revue der Dekaden» von Isabey und Karl Vernet.

Auch das Zeremonienbild von Isabey «Der Kaiser schwört den Verfassungseid» ist sehr lebendig und monumental gehalten.

Charles Blanc in «Histoire des peintres de toutes les écoles» rühmt die «Moral» des Eylau-Bildes von Gros. Die Moral allein genügt nicht in der Kunst. Gros erhielt dafür 16 000 Francs und Napoleon dekorirte ihn persönlich mit seinem eigenen Stern der Ehrenlegion! Beiläufig sei hier eingeschaltet, dass der 1806 begonnene, 1836 vollendete Arc de Triomphe 9 Millionen kostete.

Vernets Jena: Im Versailler Museum. Sein «Wagram» ist ein langweilig affektirtes Paradestück.

Auch Ary Scheffer hat romantisch-theatralisch den rusisschen Rückzug gemalt. Aehnlich Yvon.

Meissonier begleitete Napoleon III. 1859 und Anfangs 1870, kommandirte später ein Nationalgardenregiment in Paris. Auch Philippoteaux diente als Mobilgardist bei der Pariser Belagerung, wo bekanntlich auch der geniale, junge Kolorist Regnault fiel.

Karl X., statt Horace Vernet's Napoleonskultus zu unterdrücken, ernannte ihn zum Direktor der Akademie in Rom.

Die früheren Anfänge der Schlachtenmalerei, wie die paar Versuche Rafaels und des Holländers Wouvermans, nicht zu vergessen Leonardo da Vinci's berühmten Reiterüberfall, berücksichtigen wir hier nicht, möchten nur als originelle Ansätze erwähnen: Pinturicchio's «Gruppe von Rittern» (Louvre), Andrea del Castagno's Porträt des Pippo Spano,. den Degen in der Faust, und das wirre Schlachtfragment von Paolo Uccelli (Uffizien in Florenz.)

Ein recht ledernes Opus ist des Engländers W. Wollen Reiterangriff der Brigade Ponsonby bei Waterloo. Dagegen möchten wir bezüglich der Panoramenmalerei noch das neuerdings geschaffene «Beresina» zweier polnischer Künstler als Leistung ersten Ranges hervorheben.

Während in dem bekannten frei nachempfundenen oder zusammengestoppelten Buch von Muther bloss oberflächliches Gerede über Schlachtenmalerei herumspukt, hat Adolf Rosenberg in seiner «Geschichte der modernen Kunst» und «Aus der Düsseldorfer Malerschule» mit vollem Verständniss darüber gesprochen.



Louis Braun. Herzog Ernst von Coburg begrüsst seine Truppen (Thüringer) nach der Einnahme von Gunstedt (Wörth). August 1870

Historische Erklärung der Bilder

Der erste Schlag! An den Weissenburger Linien, wo einst zur Revolutionszeit der junge glänzende Hoche mit seinen Republikanern die österreichischen Weissröcke zurückwarf, taumelt heute am 4. August die napoleonische Gloire leichenfahl in ihr Blut. Standhaft wehrt sich die vorgeschobene Division Abel Douay, man kann es nicht anders sagen. Ihr tapferer Führer fällt in den Tod, als er seine Mitrailleusenbatterie auf die deutschen Sturmsäulen richten lässt. Näher und näher dringen die Blauen heran, Posener und Westpreussen vom V. Corps, Hessen vom XI. Wacker raufen die Hellblauen vom II. Bayerischen Corps mit den schwarzbraunen Turkobestien. Nur vom Schloss Geisberg sprüht noch ununterbrochen der mörderische Bleihagel, lange ringen die braven Stürmer um seinen Besitz mit den hartnäckigen Vertheidigern. Den heldenmüthigen Major von Kaysenberg trifft die Todeskugel, als er die Fahne der Königsgrenadiere zum Sturme voranträgt. Endlich erliegt der Feind; sein tapferes 74. Linienregiment ist vernichtet, auch die 1. Turko's verlieren ein Drittel ihrer Mannschaft. 1000 Gefangene sind in deutschen Händen, die Görlitzer Jäger haben ein erstes Geschütz erobert, aber 1400 Todte und Verwundete kostete der Sieg der deutschen Uebermacht. —

Und wieder erhebt sich der Kanonen Grollen am 6. August, furchtbar drohend wächst der Schlachtlärm bis zum Mittag und dann rast eine Entscheidungsschlacht auf allen Punkten. Ueberhängende Kuppen, vorspringende Bergnasen der Wörther Weinberge werden verderbenbringend von Mitrailleusensaat bestrichen, aber umfassend sausen die preussischen Granaten von 168 Geschützen des V. und XI. Corps über die Fröschweiler Hochfläche, wo Marschall Mac Mahon unter einem Birnbaum die Schlacht leitet. Seine kühnen blauen Augen, sein weisses kurzgeschorenes Haar, seine festen energischen Züge verrathen den alten Schlachtveteranen. Malakof, Magenta, Solferino — ruhmreiche Erinnerungen — heut erblassen sie alle und der Lorbeerkranz fliegt zerzaust in alle Winde. Ein Streifschuss reisst dem Herzog von Magenta die Goldepaulette ab, sein Stabschef, General Colson, findet den Tod, Divisionsgeneral Raoult und Brigadegeneral Maire ihm nach. Mannhaft streiten die alten «Afrikaner» um ihre militärische Ehre. Grimmig halten die Zuaven und Turko's ihre Fahnen hoch. Umsonst. Die der 2. Zuaven wird von den Posener 59ern, die der 3. Turko's von den Thüringer 95ern erbeutet. Lange hat sich das V. Corps im Zentrum allein des wüthenden Anpralles zu erwehren. Durch die Hopfenplantagen kriechen die Turko's aalglatt heran, ihre Büchsen am Riemen zwischen den Zähnen haltend, um dann wieder mit schakalhaftem Geheul emporzuspringen. Aber diese barbarische Wildheit und der altfranzösische Elan des 3. Linienregiments am Galgenhügel von Wörth finden hier ihren Meister. Kaltblütig schlagen die schneidigen Wasserpolaken jeden Vorstoss ab, der sie in die Sauer zurückwerfen will. Und nun dringen links die lustigen Hessen und Thüringer des XI. Corps immer wuchtiger vor, über die Sauer, in den



Heinrich Lang pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Episode aus der Schlacht bei Sedan, 1. September 1870.

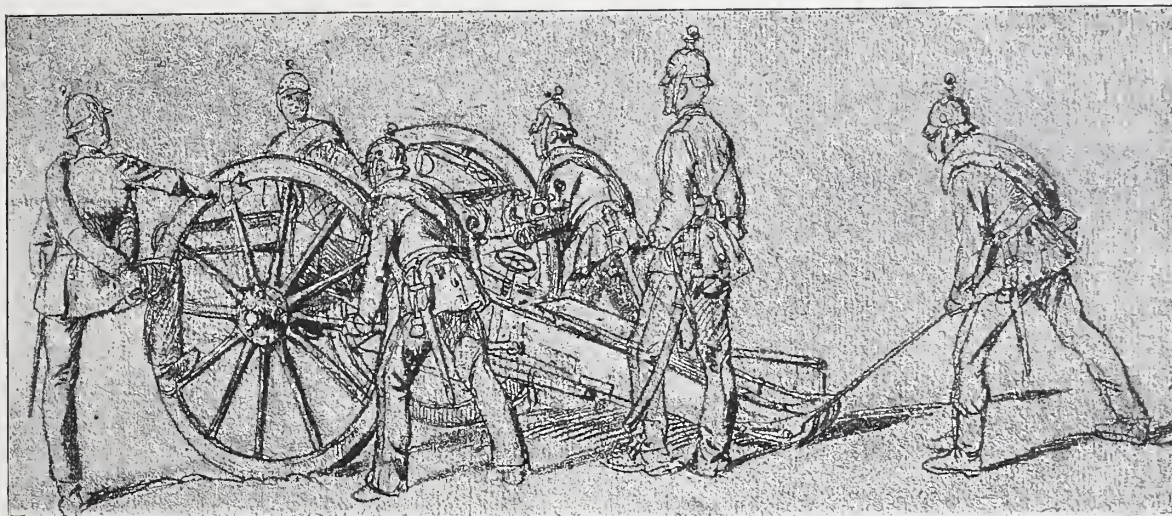


Fr. Bodenmüller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das I. Bayerische Armeekorps von der Tann bei Wörth.

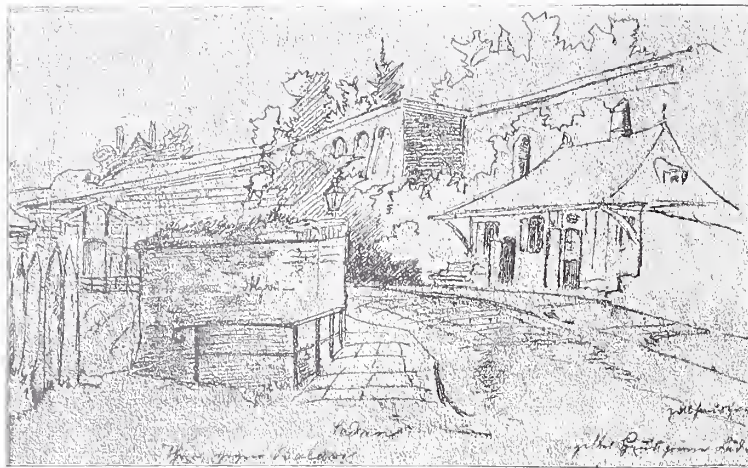
Niederwald, auf Morsbrunn und Elsasshausen los. Die 1. Chasseurs und 3. Zuaven widersetzen sich bis zur eigenen Vernichtung, eine ganze Stunde vertheidigen sie den Niederwald, den Saum noch festhaltend bis auf 30 Schritt vom Angreifer, also bis zur äussersten Möglichkeit. Am Albrechtshäuser Hof gelingt sogar ein glücklicher Gegenstoss und zugleich kommt Kürassierbrigade Michel auf Morsbrunn losgesprengt. Aber ohne Vierecke zu formiren, weisen die preussischen Schützenschwärme den Sturmritt ab. Binnen weniger Minuten stäuben die legendären «Kürassiere von Reichshofen» denen ihr Chef zurief: «Thut, als wäret ihr bei Waterloo!» und die unter dem donnernden Feldgeschrei: «Vive la France!» so todesmuthig ansetzten, vernichtet auseinander.

Neue deutsche Verstärkungen stossen jetzt die schwache Division Lartigue, die sich lange heldenmässig widersetzte, nach Elsasshausen zurück. Sobald das Dorf in Brand geschossen, avancirt «das Ganze» und vermischte Abtheilungen des XI. und V. Corps nehmen diesen Stützpunkt der französischen Stellung im ersten Anlauf. In den tieferschöpften durcheinandergewürfelten deutschen Massen herrschte längst kein einheitlicher Zusammenhang, vielmehr streben sämmtliche Kompagnien auf eigene Hand ein allgemeines Vorwärts an. Gegen Fröschweiler, Mac Mahons letztes Bollwerk, setzen sich 102 Geschütze in's Feuer mit überwältigender Wucht. Da, als man sich schon den vordersten Gehöften nähert, trifft die ermüdeten deutschen Linien ein beispiellos heftiger Gegenstoss. Die 1. Turko's, durch Weissenburg nicht eingeschüchtert, springen in wilden Sätzen wie Katzen heran, ihre Gewehre überm Kopfe schwingend, und durchbrechen die Deutschen bis zum Niederwald. Aber das entsetzliche Feuer der deutschen Batterien räumt unter den Franzosen auf, sie weichen. Da wirft sich aufs Neue die Kavallerie opferbereit in's Getümmel: Die Erde zittert unter dem Gewicht der Panzerreiter von Bonnemains. Vier Kürassierregimenter reiten nebeneinander an. Aber auf höchst ungünstigem Gelände durch Hecken, Gräben und Baumreihen gehemmt, stossen sie auf unerschütterliche Gegner, deren Verhalten für alle Zeit mustergiltig. In losen Linien aufrecht stehenbleibend, empfängt sie das preussische Fussvolk mit kreuzendem Schnellfeuer. Die Batterieen stellen zeitweilig ihre Salven ein und schleudern dann bis auf 50 Schritt ihre Kartätschen. Auch diese tapfere Reiterei sieht sich zur Flucht genöthigt. Die 48 Reservegeschütze Mac Mahon's müssen nach dem dritten Schuss aufprotzen und zurückgehen, während die früher auf 2000 Schritt Fröschweiler mit Granaten bewerfenden deutschen Batterien im Galopp bis über die Schützenlinien vorfahren. Nach kurzer Feuerpause letzter verzweifelter Kampf um Fröschweiler; mit fröhlichem «Grüss Gott» stürmen eben eintreffende Württembergische Bataillone am linken Flügel mit. Am rechten Flügel stand die Schlacht lange unentschieden. Das II. bayerische Corps unter dem Heldengreis Hartmann vermochte nicht die Division Ducrot zu brechen und zog einen Theil ihrer Kräfte mattgesetzt zurück, als das I. bayerische Corps das Schlachtfeld betrat. Die 1. bayerische Division, darunter das Leibregiment, ersteigt mit glänzender Bravour die Abhänge des Fröschweiler Waldes. Noch wogt das Gefecht hin und her, sogar ein wüthender Gegenstoss (besonders 13. und 8. Chasseurs) stösst die Bayern vorübergehend wieder thalwärts. Aber sie sammeln sich wieder und die Posen'schen Regimenter machen ihnen durch prächtigen Seitenstoss Luft. Schanzen und Verhaue, halbmondförmige Erdaufwürfe und quer über den Weg gebaute Tornister-Brustwehren werden erstürmt. Auch das



Louis Braun. Preussische Artillerie avancirend

V. Corps im Zentrum gewinnt jetzt völlig die Hochfläche; ein Anlauf des Generals L'Hériller scheitert. Um 4 1/2 Uhr dringen Bayern und Schlesier von Norden und Osten, Hessen-Thüringer und Württemberger von Westen und Süden in Fröschweiler ein. Ein Adler fällt in bayerische Hände. Die Trümmer vieler stolzer Regimenter ergeben sich. 33 Kanonen, 5 Fahnen weist man jubelnd als Trophäen vor. An der brennenden Kirche, die wie ein riesiges Fanal weithin die grause Wahlstatt beleuchtet, wo 20000 Todte und Verwundete auf engem Raum umherliegen, hält hoch zu Ross des Kronprinzen reckenhafte Siegfriedgestalt. Unter donnernden Hochrufen lösen sich die Glieder der zerrissenen Bataillone; selbst Schwerverwundete strecken ihm zum Willkomm die Arme entgegen.



Louis Braun. Porte de Balan vor Sedan

Ein eigenthümliches Sckicksal wollte, dass diese erste Schlacht, die den Kaiserthron unterwühlte, auf dem Grund und Boden eines elsässischen Edelmannes durchfochten wurde, der einst den Napoleoniden in seiner tiefsten Erniedrigung kannte. Der Besitzer von Schloss Fröschwiller, Graf Dürkheim-Montmartin, pflegte mit Behagen dem deutschen Künstler Georg Bleibtreu zu erzählen, wenn Letzterer nach dem Kriege studienhalber bei dem befreundeten Grafen zu Gaste weilte: wie er einst als Präfekt den staatsgefangenen Abenteurer Louis in der Festung Ham zu beobachten hatte. Hätte der kerndeutsche Dürkheim damals ahnen können, dass die Feuertaufe des geeinten Deutschland vor seinem Schlosse gefeiert, die Einheit deutscher Stämme hier mit Blut und Eisen zusammengeschweisst werden würde in der Esse der Schlacht! — —

Und dem 6. folgt ein 16. August, schicksalsschwanger, des Jahrhunderts bitterster Schlachttag, der preussischen Waffen höchster Ehrentag. Furchtbar donnert das Schlachtgewitter auf der Metzer Hochfläche bei Vionville, Flavigny, Rezonville. Wo die Brandenburger liegen, da bleiben sie, lebend oder tod. Die Dogge hat sich verbissen, und ob zerfleischt, sie lässt nimmer los. Immer wilder thürmen sich die feindlichen Waffenwogen, als wollten sie die dünnen Streifen wegschwemmen, die wie angenagelt sich an die deckungslose Fläche klammern: aber die brandenburgischen Schützenlinien spinnen sich zähe weiter und weiter, mit ihrem märkischen Blut den Boden der altdeutschen Westmark Lotharingien taufend und düngend. Wie Leuchtthürme starren ihre Batterien in die tosende Brandung der Schlacht, unerschütterlich donnern sie im Halbkreis umher. Doch das Chassepot bestreicht ungeahnte Fernfeuerweiten. Die Rothhosen kleben in Bodenfalten, heben und senken sich auf Kommando wie Ketten aufgestörter Rebhühner. Wie Hornissen fahren die Tirailleure im Pulverdampf empor. Der Bleiregen scheint manchmal zu versickern, dann kommt er wieder strichweise wie ein Wolkenbruch. Auf glatter Flugbahn übt das Chassepot seinen Höllenzauber. Durch das Schwirren der kleinen Bleistücke, ihr Pfeifen und Blitzen, schnattern und schnarren die Mitrailleusen mit dumpfem Gröhlen, wie knarrende, verrostete Thürangeln. Springende Shrapnells und Splitter platzender Sprengstücke tanzen wie Mückenschwärme auf und nieder, die Bespannungspferde schlagen wüthend mit den Hufen danach. Volle Erntespeicher von Mars la Tour gehen unbeachtet in Rauch auf, hier wo der Tod unter Menschenfrucht die grausige Ernte feiert.

Am linken Flügel verbluten die Westfalen, die zur Hilfe herankeuchten beflügelten Schritts, wo bedrängter Waffenbrüder Kanonenstimme immer tiefergrollend sich erhob. Am rechten Flügel befinden sich die Brandenburger im Nahkampf mit der Kaisergarde, die beiden Hinterlader halten gegenseitig die Waldsäume unter Schuss. Mit verdoppelter rasender Eile geht das Geknalle wieder los, wenn die Zündnadellinien nach gescheiterten Anläufen weichen. Durch die doppelte Fernwirkung des Chassepot wieder vorgelockt, reissen sie unvorsichtig nach vorne aus. Umsonst, man muss zurück. Dann bricht auch die gallische Angriffswuth aus, doch das beherzte Bambamtam des pas de charge geht bald in Kehrtblasen über. Wo die Medaillen von Krim und Mexiko funkeln auf der Brust betresster Kaisergarden, trifft sie aus sicherer Hand das tödliche Blei. Keiner giebt nach . . nicht für Zwei hat die

Hochfläche Raum, Einer muss herunter . . und die Deutschen bleiben oben. Wo sich weithin wie eine Schneespur die Leichenlinie der weissröckigen Halberstädter Bismarck-Kürassiere querfeldein streckt bis in's Herz der französischen Stellung, da ging vor ihnen, wie vor fliegenden Reiterstatuen des Herrn v. Bismarck, bleicher Schrecken her . . und die entmuthigte Uebermacht räumt in der Nacht die grässliche Wahlstatt. «Jesus, meine Zuversicht!» schallt der Choral über frisch geschaufelte Gräber und König Wilhelm reitet thränenden Auges die Front ab, um zu danken und Helden die Hand zu drücken. — —



Louis Braun. Skizze

Und nochmals näher zieht der Aar seine Kreise. Kaum hat ein Rasttag seine wundentriefenden zerrauften Schwingen belebt, so schlägt er auf's neue die Fänge ein auf dem feindlichen Höhenrücken. Von Rozerieulles bis St. Privat lodert ein Flammenmeer, immer gewaltiger flammt das Schlachtgetöse auf, das keinen Augenblick aussetzt. Nirgends übersieht man die drei Meilen hingedehnte Gefechtsfront. In Steinbruchmulden und welligen Vertiefungen verschwinden die deutschen Sturmsäulen, ohne den nächsten Nachbartruppen in Sicht zu kommen, wie vom Erdboden verschlungen. Doch immer höher tauchen sie auf, den feindlichen Hochburgen entgegen, deren Mauern prasselnd einstürzen. Drähte, verschartete Brustwehren, mit dem Spaten ausgehobene Brustwehren, Erdaufwürfe, deren Rand mit lehmgefüllten Cigarrenkisten als Gewehrständern gekrönt, alles kurz und klein geschossen. Doch aus Erdlöchern, stockwerkartig übereinander gebauten Terrassen mit altgeübten Künsten französischer Meisterschaft, verstreut sich immer noch die Kugelsaat eingebuddelter Schützen. Fürchterlich schlägt der eherne Orkan dem preussischen Sturmmarsch entgegen, die Takte der Janitscharenmusik ersticken gleichsam darin, kein Signal wird bald mehr verstanden, nur die Signalpfeife bewährt sich und die Offiziere winken mit Hand und Degen. Dreimal wimmelt am rechten Flügel die Mance-Schlucht vom Mischmasch zerquirlter verkrümelter Trümmer in greller Panik, die französischen Kugelschauer prellen bis Gravelotte. Auf der Höhe von Malmaison ist Moltke, der grosse Schweiger, noch schweigsamer geworden. Unterm Schleier der Abenddämmerung fallen die Pommern, soeben angelangt, nochmals dem Feind in die Rippen. Umsonst. Gewehr im Arm, bleibt man dicht gegen einander liegen, als das Feuer erstirbt. Da fällt am linken Flügel, weit ausholend, der sieghafte Flankenstreich auf St. Privat. Blutroth sinkt die Sonne, da haben die preussischen Garden das Dorf! Am Kirchhof ein grimmes Würgen beendet das Blutgericht.



Louis Braun. Preussischer Feldpostillon 1870

Wo die weisse Fahne mit dem rothen Genfer Kreuz geweht über zahllose Tragbahren am Gehöft Mogador, das lichterloh unter Geschossgarben zusammenprasselt, verkohlen deutsche und französische Verwundete, brüderlich gemischt! Und mit schauriger Weihe schwebt feierlich durch die röchelnde Blutnacht der Choral lagernder Musikchöre: «Stille Nacht, heilige Nacht!» . . Tiefer und tiefer spinnt sich lastender Schatten um die Wälle von Metz, bis die Gloire-Sonne für immer erstickt unter fahlem Leichentuch und die alte jungfräuliche Veste

ihre Thore öffnet, auf deren blutender Schwelle die stolze Streitmacht Frankreichs die Waffen streckt . . .

Der letzte Schlag! Blutroth leckt die Flamme aus Sedan empor, blutroth geht die Sonne unter, nicht die Sonne von Austerlitz. In Bazeilles und Floing sieht es entsetzlich aus. Im brenzlichen Qualm der Brände, von Windstössen hierhin und dorthin getrieben, prustet man sich wechselseitig volle Salven in's Gesicht. 500 deutsche Feuerschlünde protzen im Halbkreis ab und durchpflügen den Thalkessel. Die französische Artillerie, aus allen vier Windrichtungen über Quer zerschmettert, muss abfahren. Verzweifelt strängen die Fahrer gestürzte Gäule ab, Bedienungsmannschaften löschen mit den Geschützeimern, wo Kleider oder Riemzeug durch berstende Hohlgeschosse zu brennen anfangen. Auf den amphitheatralisch überhöhenden Waldbergen huschen die deutschen Kanoniere hin und her durch den dicken Schleier endlos hingelagerten Pulverdampfes. Spukhaft unheimlich rollen die deutschen Massen durch Gehölz und Hohlwege heran, ihre wohlgezielten Ladungen aus ehernen Geschützmäulern fegen über Kreuz den Kalvarienberg von Illy. Der Hagel schlägt in die Reiterreserven ein, entsetzt bäumen sich die Renner, dass die Reisigen sich kaum im Sattel halten. Unablässig fahren getroffene Pulverkarren mit dumpfem Puff in die Luft. Da schmettern die Trompeten zur Attake, löwenmuthig brausen die Chasseurs d'Afrique die Abhänge hinab, wie Haidewind die Disteln niederbeugt, durch die dünnen preussischen Schützenschwärme. Bis in Batterien dringen sie ein, deren Mannschaft sich mit Wischer und Seitengewehr vertheidigt. Aber ganze Massen wälzen sich in niedergeworfenem grässlichen Knäuel von Ross und Mann über den Berghang, viele Generale winden sich in ihrem Blute, nach halbstündigem Tummeln muss diese brave Reiterei erbittert vom Kampfe ablassen. Ihnen nach klimmt die siegesdurstige Infanterie, wo in den Schützengräben die Rothhosen sich ein ruhmvolles Grab gewühlt, über sie weg bis an's Thor von Sedan, über dem plötzlich die weisse Fahne weht, indess ein Wald deutscher Banner sich aufpflanzt über eroberten Batterien . . Hallali! Das Kesseltreiben ist aus! Der wundgehetzte Stier hat den Genickfang, in der Arena bricht er zusammen, eingeschnürt vom ehernen Netz . . er hat es! Und von lodernden Biwakfeuern jauchzt der Zapfenstreich zum Sommerhimmel auf: «Nun danket alle Gott!» — —

Ein letztes Bild! Die majestätische Loire, die Kathedrale von Orleans, von Herbstsonne überzittert . . Bayern und Thüringer streben diesen Thürmen entgegen, mit gellem Juchzer drauf. Vor ihnen haben die stolzen Adler den Bronzekopf gebeugt, vor den germanischen Blondköpfen sanken die kriegsgebräunten Legionen. Ihnen haben das blutrothe Fez und die schwefelgelben Schlangenornamente der Turkojacken nicht imponirt bei Wörth und Sedan . . heute finden sie zum letzten Mal «Algerische Tirailleurs» vor Orleans' Thoren. Weggefegt auch sie! Der reisige Heerbann tränkt seine Rosse in der breit hinströmenden Loire, wie einst zur Völkerwanderungszeit, und vor dem gewappneten Standbild der Jungfrau von Orleans hält wie ein alter Germanenherzog der knebelbärtige v. d. Tann . . . Bald donnern auch droben vor Paris die Feuerschlünde den Kaisergruss, dass im Dom der Invaliden des letzten Römers Sarkophag erbebt, und aus zerstörtem Versailler Pomp — wächst Barbarossa empor, der neue Kaiser und das neue Reich.



Louis Braun. Die Deutschen auf dem Place d'armes vor dem Schlosse in Versailles. September 1870



Franz Adam pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das I. Bayerische Armeecorps bei Orléans, 11. Oktober 1870, Sturm auf den Eisenbahndamm.

Professor Eugen Klimsch

von

E. PH. J. HALLENSTEIN

Wenn man heute von einer «Kunst unserer Zeit» spricht, so ist das Thema so weitschweifig, wie es schon vor Jahrhunderten damit beschaffen war, denn wenn auch viel Gemeinsames einer Zeit den Stempel aufprägt, so treten doch die Individuen so unterschiedlich im Denken, Fühlen und in der Aeusserung ihres Schaffens und Seins auseinander, dass die Gegensätze oft grösser hervortreten als das Gleichgeartete. Mit der Scheidung nach Nationen ist's durchaus nicht abgethan, denn wollte man beispielsweise einfach von einer französischen Kunst reden — man ist oft mit solcher Accentuation sehr leicht bei der Hand — und dabei selbst blos die Malerei in's Bereich der Erörterung ziehen, so würden sich gewiss ein Ingres, Cabanel, Courbet, Millet u. A. schwerlich in ein gemeinsames Charakteristikum bringen lassen. Auch der Zeitbegriff hinsichtlich seiner Ausdehnung ist zu bemessen und dürfte dahin festzustellen sein, dass als Abmass dafür die Dauer eines Menschenlebens zugrunde gelegt wird. Sehen wir auf vierzig bis fünfzig Jahre zurück, da konnte man in Deutschland hinsichtlich der damaligen Erzeugnisse der Malerei wohl von Düsseldorfer, Dresdner und Münchener Schule sprechen, aber die sich mehrenden grösseren Ausstellungen, die allerwärts gegründeten Kunstvereine brachten mehr und mehr ein gegenseitiges allgemeineres Bekanntwerden der verschiedenen Kunstrichtungen in die breiteren Massen der Künstler und Kunstfreunde. Aber noch lange blieb die Ortsgebundenheit ein wesentlicher Hemmschuh für die Ausübung und Ausbildung der Talente, und für die Erweiterung des Gesichtskreises, der sich so manchem Künstler und dem grössten Theil des kunstliebenden Publikums eröffnete, waren es vornehmlich zwei Motore, welche dies zuwege brachten: die rasch sich mehrenden Verkehrsgelegenheiten und die Künste der Reproduktion. Wohl hatten ja Metallstich, Holzschnitt und Lithographie sich zu hohem und mannigfachem Können der sich damit Befassenden entwickelt, aber die getreue Wiedergabe der Originale war doch immerhin einzig vom jeweiligen Reproducenten abhängig. Hierzu kommt noch, dass, jemehr derselbe bei aller Begeisterung für den Urheber, selbst Künstler ist, je unzuverlässiger ist er oft in der Wiedergabe. Als ein eklatantes Beispiel hiefür bot eine Ausstellung von circa dreissig verschiedenen Stichen nach der Madonna della Sedia, die Anfangs der fünfziger Jahre Eug. Schäffer in seinem Atelier veranstaltete, als er seinen berühmten Stich nach eben demselben Bilde vollendet hatte. Hier zusammengestellt, verblüffte es die Schauenden förmlich,



Eugen Klimsch. Titel zu einer Sammelmappe auf Pergament gemalt

die gar geringe Uebereinstimmung wahrzunehmen, welche die vielen und meist in guten Abdrücken vorhandenen Blätter aufwiesen und welche sich fast nur auf die Umrisse beschränkte. Wie staunte man im Gegensatze hierzu, als später die nach diesem Bilde reproducirten Photographien erschienen. Nun folgten in steigender Progression alle die mechanischen Vervielfältigungsverfahren, die heute so bedeutungsvoll für die Verbreitung und die Kenntniss der Erscheinungen sind, welche am wissenschaftlichen und künstlerischen Horizonte auftauchen. Aber in den Kunstschöpfungen selbst, welche Wandelungen haben sich da in den letzten Jahrzehnten in immer rascherem Tempo vollzogen. Die deutschen Kunstakademien haben nach und nach immer mehr an ihrem Prestige eingebüsst, bis wieder frischeres Blut hier und da in die Adern eindrang und einzelne Bahnbrecher hervortraten, die aber alsdann immer rascher durch neuere abgelöst wurden. Wer sich noch erinnert, mit welchem gewaltigen Eclat seinerzeit Karl Piloty am deutschen Kunstfirmamente erschien und mit seiner Wärme so manche schlummernde Talente zur Keimung brachte, der wird doch kopfschüttelnd Betrachtungen anstellen über das allzu rasche Hinwegsausen des geflügelten Rades unserer Zeit, wenn er jetzt in den Kunstberichten der Presse von den «ausgetretenen Pfaden eines Piloty» liest, auf welchen sich dieser oder jener Künstler noch bewege. — Gewiss hat das Können sich in breiteren Furchen über den Boden gezogen, aber die Halme, die nach der Saat daraus hervorgewachsen, sind gar bald der Sense und Sichel verfallen; für die kräftigen Bäume ist eben ein Tiefergehen in den Grund erforderlich, und wenn man gar nun glaubt, durch Ignoriren aller vorbereitenden Pflege solches zuwege bringen zu können, so wird wohl eine tolle Ueberwucherung sich ausbreiten, eine Pflanze die andere ersticken, aber nur wenige werden aufkommen, welche Auge und Herz erfreuen.



Eugen Klimsch, Studie

Wir haben dieses so oft und vielfach erörterte Thema deshalb noch einmal herangezogen und dem Hefte vorangestellt, weil es sich in diesem um einen Künstler handelt, der im Zeitraume mehrerer Jahrzehnte wirkt und heute noch in derselben Richtung sich geradeaus bewegt, dabei Umschau gehalten nach allen Seiten, seinen Blick schweifen, aber nur da haften liess, wovon der Glanz des positiv Schönen seine Strahlen abgiebt und durch das dafür empfängliche Auge in das Innerste der Seele dringt.



Eugen Klimsch, Studie

Eugen Klimsch ist keiner von den Neuentdeckten oder Späterkannten auf der Bildfläche der Kunst unserer Zeit. Er gehört nicht zu den Alten und nicht zu den Neuen; er ist weder Akademiker noch Autodidakt. Er ist ein Künstler durch und durch, der sich aber schwer als Ganzes in die Gruppen einfügen lässt, in welche die Kunstlitteraten die Massen theilen, denn mit seiner vielgestaltigen Schaffenskraft betritt er so viele Einzelstellen in dem weitumzirkten Gebiete seiner Kunst. Dem Referenten fällt hier mehr die Arbeit des Registrirens zu; auch benehmen die Schöpfungen Klimsch's ihm den verlockenden Reiz, mit dialektischer Mache etwas zu deuten, zu erklären und herauszudemonstriren, was nicht zu finden und zu sehen ist. Dazu ist eben unser Künstler zu deutlich und leicht fasslich. Er wirft das, was in seiner Seele sich bewegt, klar und offen heraus auf die Bildfläche, und man hat nicht nöthig, mit Röntgenstrahlen in sein Inneres zu dringen. Er muss mehr beschaut als besprochen werden.

Unter elf Geschwistern war er das zweitälteste Kind, und es sind jetzt ausser ihm noch vier am Leben, alle verheirathet und befinden sich in günstigen Verhältnissen. Zum nicht geringsten Theile liegt der Grund zu dieser erfreulichen Thatsache in der Bildung, Tüchtigkeit und Arbeitslust, welche Tugenden ihnen als schönstes und bestes Erbtheil vom Vater und der Mutter überkommen

ist, denn was es heisst, elf Kindern die Sorgfalt einer gediegenen Erziehung angedeihen zu lassen, wird man um so mehr zu würdigen wissen, wenn man die höchst ungünstigen Zeitverhältnisse in Betracht zieht, unter denen die zahlreiche Familie aufgewachsen ist. Der Vater Ferdinand Carl Klimsch, geboren in Böhmisch Leipa an der Mettau, kam in seinem zwölften Jahre nach Prag und hatte auch daselbst an der Kunstakademie seine Ausbildung erhalten, zu welcher Zeit Jos. Führig sein Mitschüler war und sehr auf ihn einwirkte, denn der spätere Meister und Mitkämpe Overbeck's war noch nicht in das Lager der Nazarener übergetreten und bewegte sich noch im Dunstkreis der Neuromantiker, welche ihre Bildermotive zunächst der damals herrschenden pseudoromantischen Richtung der Dichter — mit L. Tieck an der Spitze — entlehnten. Ferd. Klimsch zeichnete sich auf der Akademie derart aus, dass er sich an derselben eine silberne und zwei goldene Medaillen errungen. Er kam auch in die Klasse der auserlesenen Schüler, welche durch Anordnung des Fürsten Auersperg errichtet worden war. Diesem Umstande verdankte er auch das Glück, von dem damals recht beschwerlichen und langen Militärdienst befreit zu werden. War auch zu jener Zeit die Lithographie längst erfunden, so kam Klimsch's Landsmann Sennefelder durch verschiedenes Missgeschick erst später in München dazu, für bildliche Darstellungen seine Erfindung in's Werk zu setzen, indem er sie vorher mehr für den Noten- und Kattundruck auszunutzen gesucht hatte. Führig interessirte die neue Kunst ausserordentlich, indem er eifrig der Radirkunst oblag. Auch hierin ward Ferd. Klimsch ausschlaggebend beeinflusst, sich mit der neu in's Leben getretenen Lithographie zu befassen, der er sich denn auch mit vollstem Fleisse widmete. In den dreissiger Jahren verliess er sein Heimathland und ging nach Dillenburg a. d. Lahn, woselbst er in Gemeinschaft mit einem gewissen Haas eine lithographische Anstalt errichtete. Dort verheirathete er sich mit der Tochter des Bürgermeisters Schulz und siedelte im Jahre 1839 nach Frankfurt a. M. über, um daselbst in die bekannte Kunstdruckerei von Donndorf einzutreten. Bezeichnend für die damaligen traurigen Zeitverhältnisse mag die Thatsache illustriren, dass er als sogenannter Permissionist eine Kaution an die Stadt erlegen musste. Donndorf entrichtete die Summe, wofür ihm Klimsch die herrliche geistvolle Komposition in Tuschzeichnung nach Schiller's Gedicht «Die Ideale» lieferte, welche vervielfältigt erschienen ist. Das Original befindet sich neuerdings im Besitze des Städel'schen Institutes. Um jene Zeit fing man an, bei der Herstellung von Papiergeld mehr künstlerische Leistung heranzuziehen. Es hatte dies aber nicht etwa seinen Grund in dem Gefühle, dass einem solchen Werthobjecte auch eine angemessene Repräsentation verliehen werden müsse, als vielmehr der Fälschung ein bedeutenderes Hinderniss entgegenzusetzen. Im Jahre 1848 schrieb die Regierung von Hessen-Kassel eine Konkurrenz



Eugen Klimsch. Skizze zu einem Plafond

für neue Papierscheine aus, und die Firma Donndorf, für welche Klimsch die Zeichnung entworfen hatte, erhielt den Preis. In Mitte der fünfziger Jahre trennte sich Klimsch von Donndorf und errichtete ein Geschäft für sich. In diese Zeit fällt die Anfertigung des Papiergeldes für die Grossherzogliche Regierung von Hessen-Darmstadt. Unzählig sind die Erzeugnisse, welche von der Hand des vielseitig schaffenden Mannes hervorgingen, und er arbeitete rüstig bis ans Ende seiner Tage, die für ihn am 17. September 1890 abgelaufen waren, indem er ein Alter von 78 Jahren erreicht hatte. Im selben Jahre seiner Ankunft in Frankfurt ward ihm sein ältester Sohn Eugen geboren, und zwar am Buss- und Bettag den 29. November. In Franfurt war es zu jener Zeit gang und gäbe, die Kinder schon in einem Alter zur Schule zu schicken, in welchem man sie heute etwa in die sogenannten Kindergärten schickt. Die Kinderschulen von damals aber umfassten zugleich auch die Disciplinen unserer heutigen Vorschulklassen. Daher kam es auch, dass früher als in der Jetztzeit ein Junge seine angeerbten oder sonst ihm von der Natur verliehenen Gaben zum Ausdruck brachte. Eugen besuchte die damals renommirte Behagel'sche Schule schon von seinem vierten Jahre an, und würde nach den heutigen Verhältnissen als ein Wunderkind betrachtet worden sein, denn schon nach einem Jahre des Schulbesuchs fertigte er ein Vaterunser in Zierschrift an. Schon im Jahre 1846 kam er in das städtische Gymnasium und erhielt nebenbei morgens von $^1/_2$5 bis $^1/_2$6 Uhr Zeichenunterricht von seinem Vater. Am Gymnasium wirkte als Zeichenlehrer der Kupferstecher Nic. Hoff, von welchem die wundervolle Zeichnung nach Perugino's Grablegung in der Städel'schen Gallerie herrührt. 1852 trat Eugen Klimsch als Schüler in die höhere Gewerbeschule ein und genoss daselbst den Unterricht mehrere Jahre durch. Der Zeichenunterricht wurde ihm an dieser Anstalt durch den vielseitig in seiner Kunst wirkenden Maler Johannes Bauer, einem Schüler Phil. Veit's, zu Theil. Zugleich besuchte er die Zeichenklassen in den Abendstunden im Städel'schen Institute bei Professor Jak. Becker, dem Meister, der als der Erste das Bauerngenre wiedererweckt, nachdem es seit der Holländerepoche so lange geschlummert hatte. Vom Jahre 1854 an besuchte Klimsch im Städel'schen Institute den Aktsaal, der unter der abwechselnden Leitung von Professor Edward Steinle und dem Professor Zwerger stand. Der Unterricht hierin fiel im Sommer in die frühen Morgen-, und im Winter in die späten Abendstunden. Bis 1859 war Klimsch des Tags über bei seinem Vater beschäftigt, und in diesem Zeitabschnitte hat er den Grund gelegt zu einer praktischen und frühe nutzbringenden Ausbildung, wie wir sie heute in unseren Kunstgewerbeschulen gepflegt sehen, welche damals noch nicht existirten, denn das Kunstgewerbe selbst kannte man nicht einmal dem Namen nach. Die Keime lagen gleichsam unter einer dicken Eisdecke in einem gar langen Winterschlafe. Einen Zusammenhang der Kunst mit dem Handwerk, ein gegenseitiges Indienststellen und Durchdringen, das waren unbekannte Factoren im künstlerischen wie im gewerblichen Leben und Treiben. Welche Verwunderung erregte es



Eugen Klimsch. Drama und Lustspiel



Eugen Klimsch pinx.

Ich bin din, du bist min.



Eugen Klimsch pinx. Phot. F. Hanfstaengl München.

Parkscene.



Eugen Klimsch. Oper und Singspiel

bei den Künstlern, als in damaliger Zeit ein Moritz Schwind sich «herabliess», sich mit Entwürfen für Briefbeschwerer, Tintenfässer, Lampen und dergleichen Gebrauchsgegenständen zu beschäftigen. Dadurch, dass man ein Kunstgewerbe im wahren Sinne nicht kannte, und dass die Befähigung hiefür den Künstlern mangelte, glaubte man sich etwas zu vergeben, nach der Richtung des Gewerblichen hin zu arbeiten, und so entstand ein Künstlerproletariat, welchem dann bei der Ungunst der Zeit auch die Talentvollen anheimfielen. Klimsch aber war bereits schon in seinem zwanzigsten Jahre voll ausgerüstet mit einer nicht unerheblichen Summe von Können in den vielerlei Zweigen, welche jetzt unter dem Generalbegriff «Graphische Kunst» wir zusammenfassen. So war er denn auch im Stande, als er im Januar 1860 nach München ging, dorten seinen Unterhalt zu verdienen, und zwar derart, dass er hierfür nur die Morgenstunden zu verwenden brauchte; die übrige Zeit verblieb ihm dann zum weiteren Studium. In Frankfurt hatte er die Tagesklassen im Städel'schen Institute nicht besucht, und vielleicht war das ein Glück für ihn. Es soll damit durchaus nicht eine Missachtung gegen die damaligen Leiter und Lehrkräfte dieser Anstalt auch nur schwach angedeutet werden. Die Administratoren waren Männer, welche für die Kunstbestrebungen ein aufrichtiges Interesse bekundeten; Inspektor Passavant war einer der hervorragendsten Kunstforscher und Kenner seiner Zeit; Edw. Steinle und Jakob Becker waren gleichfalls Celebritäten, aber das Institut litt, wie dazumal alle Akademien, an einem System, das erst seit dem letzten Decennium in die Brüche fiel. Gewiss sind in den Annalen des Institutes Schüler verzeichnet und zwar von damals, welche sich später Ruf erworben haben. Die hervorragendsten Meister der späterhin sich gestalteten Kronberger Kolonie im Taunus, darunter ein Anton Burger, Phil. Rumpf, Hugo Kaufmann u. A. lösten sich frühzeitig gewissermassen von dem Verbande los; ein Adolf Schreyer ging seine eigenen Wege; Leighton, Gamba und Adolf Schmitz traten schon als ausgebildete Künstler in das Institut. Das Klassensystem mit seinem Zeichnen nach der antiken Plastik und dem darauffolgenden Malen nach lebendem Modell und zugleich mit dem Wechsel der in diesen Disciplinen fast diametral sich entgegenstehenden Meister war zwar in den fünfziger Jahren hier schon aufgegeben, aber es bestand noch der schroffe Unterschied zwischen Historien- und Genremalerei. Das Portrait lief bei beiden mehr als Erwerbszweig so mitunter. Der Landschafter fand auf der Akademie kein rechtes Quartier, denn der musste unbedingt hinaus in die freie Natur, aber Regeln hafteten ihm noch an, wie das Raumverhältniss der Luft zum Terrain, die der konventionellen Versatzstücke der Vordergründe und dergleichen, welche Erfordernisse als das ABC der Landschaftsmalerei betrachtet wurden. Die Stimmung

kam nur in den Gegensätzen der Naturerscheinungen zum Ausdruck, so bei Tag- und Nachtbildern, Sonnenschein- oder Gewitter-Darstellungen. Eine Tonstimmung auch für neutrale Momente war den Augen noch meist verschlossen. Klimsch trat auch in München nicht in die Akademie, sondern als Privatschüler zu Andr. Müller, dem man zur Unterscheidung von seinen beiden Doppelnamensvettern die charakteristische Bezeichnung «Komponirmüller» beigelegt hatte. Aus dieser Wahl allein schon, abgesehen von der Art seiner Stift- und Pinselführung, ersieht man so recht, wie der jugendliche Kunstjünger im Bewusstsein seines individuellen Strebens und Dranges den richtigen Meister für sich herausgefunden hatte. In dieser Zeit war Klimsch hauptsächlich für Dr. Fritz Wolff beschäftigt. Ausser einer grossen Anzahl von Diplomen, Karten und dergleichen fertigte er die Zeichnung zu den neuen Papiergeldscheinen, welche die bayerische Regierung damals herausgab. Besonders bemerkbar machte er sich durch einen Karton für eine Silberhochzeit, worin er die Komposition in sinnige Märchengestaltung gebracht hatte. Auch ein Karton für Bruckmann fällt in diese Zeit und stellte das Sterbesakrament dar. Aber auch bei seinem Lehrer trat sein Studium bald in die praktische Bahn und es entstand sein erstes grosses Oelgemälde: Eine Allegorie, im Hintergrunde die malerisch gelegene Stadt Landshut mit ihrem hohen Thurme der St. Martinskirche und dem Schlosse Trausnitz. Das Bild war für das Studentencorps Palatia bestimmt. Ein anderes Bild stellte die heilige Elisabeth, Brod austheilend, dar. Fünf und ein halbes Jahr arbeitete er in München, und das vom Vater anerzogene Pflichtgefühl für die Arbeit entwickelte in ihm eine Schaffensfreudigkeit, welche in seinem ganzen Leben vorgewaltet und sich bei ihm unausgesetzt erhalten hat. München war aber auch der richtige Boden, der seiner Spannkraft die weitere Nahrung zufliessen liess. Es ist leicht begreiflich, wenn ein junger Künstler wie Klimsch, durch keine Misserfolge im Beginne seiner Laufbahn bedrückt und im Kreise gleichstrebender Kollegen neidlos anerkannt, und welchem von den Kunstgrössen ein Interesse entgegengebracht worden ist, welches zu ermuthigendem Weiterstreben nach seinem Ziele ihn immer mehr anfeuerte und eine nicht zu zerstörende Anhänglichkeit an die Kunstmetropole ihm geblieben ist, so dass er immer, auch noch in späteren Jahren, in dem Gedanken schwelgte, dahin zu dauerndem Wohnsitze zurückzukehren. Hat sich dies nun auch nicht verwirklicht, so zählt er die verlebte Jugendzeit in München zu den schönsten seines Lebens. Dieselbe brachte in unserem Künstler ein wesentliches Fortschreiten in dem Werdeprozess seiner künstlerischen Gestaltungskraft zuwege. Die Romantik, welche in der Düsseldorfer Schule immer mehr in eine Farbensüsslichkeit hineingerieth, hat sich in München durch Schwind in eine höhere Sphäre erhoben. Die Wärme der Empfindung, die scharfe Charakteristik in seinen Gestalten, der Reiz seiner Linienführung und die bis dahin ungewöhnliche Fülle und Korrektheit des «Drum und dran» in der Komposition, das Alles wird seinen Werth bestehen lassen auch für das Auge der «Modernen». Aber gleich seinem Landsmann Edw. Steinle erlangte er in der farbigen Darstellung den gleichwerthigen Höhepunkt nicht. Ihrer Zeichnungsart und ihrem ganzen Empfindungsausdruck entsprach allerdings das mehr zarte Kolorit und die feinlasirenden Töne des Aquarells; gingen sie tief in die Farbe, so trat eine oft beeinträchtigende Härte hervor. Da brachte K. Piloty von Paris und Belgien seine reich besetzte Palette nach München und setzte die Künstler- und Laienwelt durch die Gewaltigkeit seines Pinsels, mit dem er die Materie bewältigte und in einer bisher ungeahnten Naturwahrheit wiederzugeben



Eugen Klimsch. Skizzen zu Malereien für einen Lloyddampfer

verstand, in Staunen und Verwunderung. Die hohe Bedeutung in der Erscheinung Piloty's lag aber nicht einzig in dem Erzeugen seiner Werke, sondern auch, dass er so befruchtend auf die anderen Künstler und hauptsächlich auf die Jünger der Malerei einwirkte, auch wenn sie nicht seine unmittelbaren Schüler waren. Wie Müller, Schwind und Piloty auf das bewegliche Talent, auf das empfängliche Gemüth und das schnelle Erfassen des seinem Herzen sympathisch Bedeutsamen unseres jugendlichen Künstlers kollektivisch einwirkten, das zeigt sich in seinem ganzen weiteren Entfalten.



Eugen Klimsch. Der Wilde aus «Baumbach's Schwänke und Abenteuer»

Es ist ein bekannter und psychologisch sehr erklärbarer Vorgang in unserm Dahinleben mit unsern Mitmenschen im Zeitenlauf, dass wir von dem von uns Getrennten nur dasjenige Bild, sowohl in Hinsicht seiner äusseren persönlichen Erscheinung, als auch seiner inneren Entwickelung, in unserem seelischen Bewusstsein festhalten, was uns vom letzten Momente unseres Zusammenseins in seiner ganzen Wesenheit gewissermassen eingeprägt wurde.

Als Klimsch nach Frankfurt zurückkehrte, trat er in einem Unternehmen auf, welches der bekannte Verleger Heinrich Keller in's Werk setzte. Angeregt durch die Erfolge, welche die bei Brockhaus in Leipzig erschienenen Werke der Schillergallerie und der Mädchen und Frauen in Shakespeare's dramatischen Werken, sowie der von Bruckmann in München verlegten Goethe'schen Frauengestalten (hauptsächlich von W. v. Kaulbach's Hand) errungen, folgte hier eine «Neue Schillergallerie», wozu die Frankfurter Maler W. A. Beer, Otto Cornill, Ph. Winterwerb und Eugen Klimsch die Kompositionen lieferten. Letzterem wurden die zu Don Carlos und Fiesco übertragen, und wie erstaunte man, als der junge und hier nur mehr als Lithograph bekannte Klimsch mit seinem Antheile den Vogel abschoss. Der weitere Erfolg blieb denn auch nicht aus, und der Berliner Verleger Krause bestellte bei ihm für eine Operngallerie die Blätter zum Freischütz und Fidelio. Darauf folgte ein hochehrender Auftrag. Die bekannte, von Sauerländer in Frankfurt herausgegebene und allerwärts verbreitete «Spinnstube» hatte mit dem Hinscheiden von Ludwig Richter ihren jahrelangen Illustrator verloren. Ihm folgte Thumann und diesem Albert Hendschel, worauf Klimsch durch mehrere Jahrgänge die Herzen der Beschauer erfreute. Nun wuchs seine Popularität in raschem Zunehmen, und den Aufträgen, die an ihn ergingen, konnte er, trotzdem es ihm nur so aus der Hand floss, kaum Genüge leisten. Sie alle aufzuzählen, dürfte ihm selbst unmöglich



Eugen Klimsch. Skizze zu Malereien im Speisesaal eines Lloyddampfers



Eugen Klimsch. Studienkopf

sein. Es kam ihm bei diesen Arbeiten nicht nur auf die Charakteristik, auf die Treue der Kostüme etc., sondern auf die in der Lektüre enthaltenen und für die Darstellung geeigneten Hauptmomente an. Man kann sich also vorstellen, welcher Zeitaufwand nur allein dazu gehört, Goethe's «Dichtung und Wahrheit», welche er für Hallberger zu dessen Ausgabe illustrirte, ferner zu Schiller's Werken und nun gar zu denjenigen eines Walter Scott mit dahin gerichteter Aufmerksamkeit durchzulesen. — Nachdem Walter Crane mit seinen Märchenbüchern hervorgetreten war und Jung und Alt damit gleich sehr in Entzücken versetzt hatte, ging man auch in Deutschland mehr daran, mit dem Farbendruck die Bücherillustration zu versehen. So entstand auch durch Klimsch eine Reihe von Märchenbüchern in jenem schlichten Buntdruck, wie er sich immer mehr verbreitete. Für Meidinger in Berlin lieferte Klimsch die köstlichen Kompositionen für das hübsche Buch «Im Zauberlande». Das war eine herrliche Aufgabe für den phantasievollen Künstler, und wirklich mit bezaubernder Anmuth brachte er darin das geheimnissvolle Leben und Weben der Natur, wie sie sich in ihrer mannigfaltigen Triebkraft mit ihrem ganzen Apparat bewegt und wirkt, zur Erscheinung, durch welche wir uns in jenes Zauberland lebhaft versetzt fühlen. Darauf folgten für Effenberger in Stuttgart die lieblichen «Kinderbücher», ferner «Die deutsche Jugend» für Alphons Dürr in Leipzig; vor Allem aber dürfen wir die gemüthsinnigen Bildchen zu den Märchen der Gebrüder Grimm nicht vergessen, die uns darin jenen Ausklang aller der Mythen und Sagen entschwundener Naturkulte empfinden lassen, und der nicht verhallen wird, so lange Kinderherzen schlagen. Wer sich so, wie Klimsch, in die Kindesseele hineindenken, leben und dabei deren Empfindung zum klaren Ausdruck bringen kann, der ist auch der richtige künstlerische Interpret für den Volkston, den das Brüderpaar in den Nacherzählungen so köstlich festgehalten haben. — Gewissermassen fortschreitend im jugendlichen Lebenslauf erscheinen seine Darstellungen für das Werk «Sonnenblicke aus dem Lenz des Lebens». Wem werden sie, der eine Jugend verlebt, sei sie getrübt oder ungetrübt verlaufen, nicht eine erquickliche Erholung bieten? In den Illustrationen zu dem neu erschienenen Buche «Till Eulenspiegel» spiegelt er den übermüthigen Gesellen mit all' dem einfältig drolligen Humor vor unsere Augen, wie das Volksbuch ihn in Worten darstellt. Sie sind mit wahrhaft Schwind'schem Stift und Geist concipirt, aber auch darin ähnelt er dem grossen Prototyp, dass er bei aller Keckheit des Wurfs die Solidität in der Zeichnung bewahrt und die humoristische Gestaltungsart frei von der Karikatur gehalten hat.

Wenn wir bei der grossen Anzahl von Illustrationen, welche Klimsch's flotte Hand geschaffen und seinen Namen weithin bekannt gemacht haben, mehrere anführten, welche zu Cyklen gehören oder für die Buch-



Eugen Klimsch. Studie



Eugen Klimsch pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Picknick im Walde.



Eugen Klimsch. Amor als Flötist



Eugen Klimsch. Amor als Hörer

form bestimmt worden waren, so ist mit der Aufführung dieses Theiles der Erzeugnisse seines weit ausgedehnten Arbeitsfeldes keine chronologische Reihenfolge in seinem Gesammtschaffen eingehalten worden. Auch im Weiteren soll dies mehr in zusammengefasster Gruppirung besprochen werden. Bei seinen Schöpfungen, in denen sich das zeichnerische Talent so eminent bekundet, vereinigt sich in ihm gleichwerthig die hohe koloristische Begabung, die er mit dem grössten Fleisse und eingehendstem Studium all des Stofflichen, was sich in der Natur und dem Leben darbietet, verband. Eine auf der Höhe stehende Meisterschaft in den verschiedensten Techniken ist ihm denn auch zu eigen geworden, und seine Kenntniss des Stils in den Trachten, Geräthen und Architekturformen, wie er durch die Jahrhunderte seine fortlaufende Umgestaltung erfahren hat, seine bewegliche Phantasie, sowie sein feiner Geschmack in der Zusammenstellung summiren sich bei unserm Künstler zu einem fertigen Ganzen, das stets das Interesse des Beschauers in Anspruch nehmen wird. Das Erscheinen Makart's konnte begreiflicherweise bei der Farbenfreudigkeit, die bei Klimsch sich schon frühzeitig äusserte, nicht ohne Einfluss bleiben. Zu der Wiederaufnahme der Renaissance in allen Kunstgetrieben schlug Makart so recht eigentlich den Farbengrundton an. Wie aus einem Riesenfüllhorn ergossen sich auf seine Phantasiegebilde jene köstlichen Gaben des Himmels und der Erde in lichtvollem und farbenprächtigem Glanze. Durch ihn gewann Klimsch's Kolorit ungemein an Flüssigkeit und Schmelz. Das zeigten zuerst seine Superporten auf Goldgrund, der sich so einschmeichelnd mit der Leuchtkraft der Karnation verträgt; auch ein grosser umlaufender Fries für das neuerstandene «Café Neuf» bezeugte dies. Es lässt sich denken, dass Klimsch bei seinem Erfolge

auf diesem Gebiete nicht stehen blieb, sobald sich nur die Gelegenheit dazu bot, in grösserem Umfange in dekorativen Aufgaben seine Kraft zu bethätigen. Das grosse Wandgemälde im Treppenhause der Villa Kessler zeigt in reicher Komposition und Farbengebung die Ausreifung des Künstlers. In schwungvoller Konzeption stellt es den schönen Vorwurf dar: «Der Einzug der Künste und Wissenschaften in's Haus». Gleicherweise bezeugen dies die fünf grossen Gemälde in der Villa des Generalkonsuls Baron Ludw. von Erlanger, «den Empfang», «das Gastmahl», «den Abschied», «die Musik» etc. darstellend, sowie die Plafonds im Albert Andreae'schen Hause und in der Villa des englischen Generalkonsuls Oppenheimer. Bei letzterem ist die Apotheose der Britannia in grossem Zuge gedacht und in einer Weise ausgeführt, wie sie uns die grossen Vorbilder eines Zick und eines Tiepolo in Erinnerung bringt. Gegen Ende der siebziger Jahre wurde das grosse Gebäude in dem Frankfurter Palmengarten derart von einer Feuersbrunst heimgesucht, dass man an eine umfassende Renovirung und Umgestaltung herantreten musste. Namentlich wurde der Hauptsaal einer Veränderung unterzogen, indem die Ueberdeckung bedeutend in die Höhe gerückt und dem Inneren eine reiche Renaissancearchitektur verliehen wurde. Eine wuchtigschwere Holzdecke, in Felder getheilt, überspannt jetzt den Raum. Klimsch wurde der Auftrag, dieselbe mit Bildern auszuschmücken. Es war keine leichte Aufgabe, in die dunkelfarbige Deckengliederung den Bilderschmuck herzustellen, der bei Tageslicht sowohl, wie auch bei künstlicher Abendbeleuchtung seine Wirkung nicht verfehlen sollte. Diese Aufgabe ist insofern glücklich gelöst, indem bei Tage die Gesammtfarbenstimmung der Bilder harmonisch mit der Umgebung in Einklang gebracht ist und während des Abends die durch die Lichtmasse aufgesaugten tiefgesättigten Töne die Komposition der Bilder klar zur Erscheinung treten lassen. — Es ist recht zu beklagen, dass bei der bildlichen Ausschmückung des Frankfurter Opernhauses es nicht gelang, die Kraft Klimsch's für einen Theil mit heranzuziehen, da Verhandlungen darüber sich zerschlugen; denn wer war wohl, wie er, mehr dazu prädestinirt z. B. etwa für den in's Foyer bestimmten Operncyklus? Allein Klimsch's Künstlernatur, im Bewusstsein eigener Kraft, konnte sich wohl nicht dazu verstehen, eine in zweite Linie gerückte Position einzunehmen, in welcher ihm bei der Ausführung einer anderweitigen Konzeption, die ihm in ihrer Richtung nicht intim zusagte, dem Beschauer gegenüber aber die Verantwortung zugefallen wäre. Wenn einem Meister die Gesammtkomposition einer bildnerischen Ausgestaltung für einen abgegrenzten Raum und die Niederlegung derselben durch Entwürfe übertragen ist, und er dabei die weitere Ausführung durch seine Schüler, welche in die Eigenart und den Stil des Meisters eingeschult sind, vollziehen lässt, so wird dies nur gutgeheissen werden können, weil ja dadurch eine einheitliche Gesammtwirkung erzielt werden kann. Sind jedoch die einzelnen Theile räumlich getrennt und dem Beschauer nicht unmittelbar gleichzeitig vor Augen gerückt, und sind dieselben nun gar zwecklich verschieden, so dürfte eine gewisse Mannigfaltigkeit in der Kunstweise der Urheber eher zum Vortheil des Ganzen gereichen, wie ja das Treppenhaus des Gebäudes den Beweis liefern mag, dessen reizender ornamentaler Schmuck durch Friedr. Thiersch erfunden und durch M. Koch (jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule in Berlin) und Josef Widmann aus München ausgeführt worden ist.



Eugen Klimsch. Studie

Als die Baukunst unserer Zeit in die Phase des Neubarock trat, wusste Klimsch bei seinen dekorativen Arbeiten dieselben dem Stile gemäss zu gestalten. Flüssigere Gewandung, lebhaftere Attitüden und breitere Abgrenzung von Licht- und Schattenpartien in den Gruppirungen lassen das bewusste Nachfühlen in die Art und Weise erkennen, in welchem die Meister des siebzehnten Jahrhunderts ihren Geschmack und ihre Ideen zum kennzeichnenden Ausdruck brachten. In dem Hauptsaal des prächtigen Bierlokales der «Alemannia» entstanden, umgeben von den keck eingetragenen Stukkaturen, jene effektvollen Wandmalereien mit ihren figurenbesetzten Loggien, welche in geschickter Weise perspektivisch Ein- und Aussichten in fortgesetzt gedachte Räume oder in die freie Natur den Sinnen vorspiegeln und dadurch das Raumgefühl der im Lokal weilenden Gäste so täuschend erweitern. Die Ausführung dieser Entwürfe überliess er dem talentvollen Maler K. Nebel. Wie die Stile im Zeitlauf von Jahrhunderten sich weiter umgestalteten, so ahmte man diesen allmählig sich vollziehenden Vorgang in unserer schnelllebigen Gegenwart

mit einer ungeduldigen Hast nach, und so trat man denn auch bald vom Barock in das Rokoko ein. In seinen geschwungenen und anschmiegsamen Formen eignete sich dieser Stil vorzüglich für die überprächtig ausgestatteten Innenräume der Passagierschiffe, welche der Bremer Lloyd und die Hamburger Packetschifffahrts-Gesellschaft erbauen liess. Die renommirte Firma Bembé in Mainz hatte für viele dieser Schiffe die dekorative Ausstattung übernommen und, wie es bei solchen kommerziellen Unternehmungen geht, war die Lieferungszeit sehr knapp bemessen. Für die mit Malereien reich bedachten Räume trat die Firma an Klimsch heran, und kaum ein Anderer wäre im Stande gewesen, eine solche Masse von über siebzig Bildern in einem Zeitraume von zwei Monaten zu liefern. Selbstverständlich konnte hierbei von einer Vertiefung in den Gedankengang der Kompositionen, wie bei historischen oder allegorischen Wandgemälden für Monumentalbauten unerlässlich ist, nicht die Rede sein. Aber um auch nur den Sinnen in bester Bedeutung zu schmeicheln, welche aussergewöhnliche Routine und extemporäre Gedankenaussprache, welche Formbeherrschung und Gewandtheit in der Pinselführung gehört dazu, um die Ideen ohne vorbereitende Kartons, meistens sogar ohne auch nur flüchtige Skizzen, direkt auf die definitiven Flächen zu werfen.

Als der bald nach dem grossen Siebzigerkriege gegründete Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein in Frankfurt den weitaus wichtigsten Theil seiner gesteckten Ziele in's Werk setzte, und die den Bedürfnissen der Zeit so benöthigte Kunstgewerbeschule organisirte, trat Klimsch als eine der mitberufensten Kraft in das betreffende Lehrerkollegium ein. Bei der Schwierigkeit, in der eine neu in's Leben tretende Anstalt sich bewegt, bei der Aufgabe, die Schüler in die rechten Geleise zu führen und dabei nicht durch Experimentiren zu schädigen, war Klimsch als ein Künstler, der frühe schon in die praktische Laufbahn getreten und so eigentlich aus ihr herausgebildet war, die beste Acquisition. Sein Wirken war von erspriesslichem Einfluss, aber leider nahm dieser Beruf, den er wie Alles, was er betreibt, sehr ernst erfasste, ihm allzuviel Zeit von seiner Hauptthätigkeit weg, so dass er genöthigt war, nach einigen Jahren von dieser Stellung zurückzutreten; doch ist er dem kunstgewerblichen Treiben und Schaffen nicht fern geblieben. Mit die ersten erschienenen Werke zur Förderung der gewerblichen graphischen Künste gingen aus dem Verlage seines Bruders Karl hervor: Die «Kindergruppen» und «Allerlei Zierrath». Zu ersterem Werk hat Eugen Klimsch die Blätter entworfen und auf Stein radirt. Sie bieten noch heute eine beliebte «Hilfsunterlage» für manchen angehenden Lithographen. Das zweite Werk, aus 96 Blättern bestehend, gab damals viel Anregung durch die Fülle von Motiven



Eugen Klimsch. Kinderporträt

für dekorative Ausschmückung, namentlich durch die Beiträge von Friedr. Thiersch und Alex. Linnemann. Ausserdem enthält es eine Menge von Entwürfen zu Fest- und Einladungskarten, Menu's u. dgl., die aus den Händen von Rud. Seitz, Eugen und Karl Klimsch hervorgingen. Ueberhaupt ist die Zahl all' der Blätter, Prospekte, Karten und anderm Derartigen, welche Klimsch anfertigte, Legion. Unter der Menge von Diplomen, Dokumenten und Adressen, zum grössten Theil in stattlichem Format, sollen nur einige erwähnt werden, weil sie den Künstler so ganz in seinem inneren Charakter

und lauterem Wesen kennzeichnen, denn gleichviel, ob solche Anforderungen, die massenhaft an ihn gestellt wurden, dem Ernste oder dem Scherze dienten, ob sie materiellen Lohn brachten, oder ob er in uneigennütziger Weise oft und oft, wie kaum irgend Jemand, sein Talent in den Dienst stellte — immer stand und steht ihm heute noch ungeschwächt die künstlerische Ehre am höchsten, und was aus seinen Händen hervorgeht, ist gleichwerthig an Sorgfalt der Behandlung. Das bezeugen die vielen Glückwunschadressen der Frankfurter Künstlergesellschaft, unter andern an den Gesangsverein «Liederkranz» zu dessen fünfzigjährigem Bestehen, desgleichen für den Architekten- und Ingenieur-Verein zu dessen fünfundzwanzigjährigem Bestehen, das Diplom für den Kunstgewerbeverein, dasjenige für den Grossherzoglichen Kammersänger Karl Hill, ferner die Scherzdiplome für Dr. Frd. Jul. Stiebel, sowie für den Bildhauer Friedrich Schierholz. Prachtvoll ist das mit Humor entworfene und mit prägnanter koloristischer Verve ausgeführte Ankündigungsbild für das Maskenfest der Palmengartengesellschaft bei Gelegenheit von deren fünfundzwanzigjährigem Jubiläum. Oft brachte er solche Ausführungen auf Pergament mit jenen duftigen Tönen und einer Zartheit der Pinselführung, wie es nur einem in dieser Technik so gewandten und vielerfahrenen Künstler gelingen kann; so bei einem grossen Diplom für den bekannten Kunstmäcen und Kenner Ed. Gust. May, ferner bei den Glückwunschadressen für den Oberlandesgerichtspräsidenten Albrecht zu dessen fünfundzwanzigjährigem Doktor-Jubiläum (in frühgothischem Stile komponirt) und diejenige für das fünfundzwanzigjährige Bestehen des Handelshauses Schöffer & Co. (im Renaissancestil erdacht); weiter ist zu nennen die prachtvolle Adresse der Künstlergesellschaft an Kaiser Wilhelm I. zu dessen neunzigstem Geburtstage, sowie das Ehrenmitgliedsdiplom für den Architekten Ernst Hallenstein, welche beide letztgenannten Stücke durch die Herausgabe in dem Werke «Ehrenurkunden» von Buss ihre Vervielfältigung erfahren, aber leider nur schwarz gegeben, gewaltig an Reiz Einbusse erlitten haben. Bei diesen Arbeiten müssen wir auch die Speisekarte mit aufführen, welche zum Festessen im Palmengarten beim Besuche des Kaisers Wilhelm II. in Frankfurt aufgelegt worden und wobei das für Se. Majestät bestimmte auf Pergament gemalt war, um zugleich als reizendes Souvenir zu dienen. Bei dieser Spezialkunst müssen wir aber hervorheben, dass der Meister eine grosse Zahl von Miniaturen in dieser Technik geschaffen hat, welche seiner eigenen Initiative entsprungen sind und bei welchen ihm, wie es wohl selten vorkommen mag, eine so allgemeine freimüthige Anerkennung zu Theil wurde, die sich darin gipfelt, dass ihn hierin kein Anderer überbieten, wohl gar zu erreichen vermag. Die «Schachspieler», im Besitze des Herrn Doctor, im Kostüme des Rokoko mit dem entsprechenden Ameublement und der ganzen Umgebung sind mit einer wunderbaren Feinheit und Delikatesse ausgeführt, wobei eine Aussprache des Zeitcharakters in Bewegung und Physiognomie sich offenbart, wie wir solches nicht treffender bei einem Meissonier finden. In gleicher Weise sprechen auch seine derartigen Stücke an, welche uns die Zeiten des siebzehnten und die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wiederspiegeln. Nur schade, dass die meisten dieser herrlichen Miniaturgenrebildchen nach Paris, London und anderen Orten des Auslandes gewandert sind und der grösste Theil sogar seine Heimstätte in der neuen Welt, vornehmlich in New-York, gefunden. Aber wohl die kostbarste Perle dieser Gattung ist Frankfurt erhalten geblieben, und zwar in dem in abgetheilter Komposition gehaltenen und in schmuckem Rähmchen gefassten Miniaturbildchen, welches sich im Besitze des vorerwähnten Herrn E. G. May befindet und dessen ausgewählte Bilder- und Kunstsammlung ziert. Es stellt allegorisch die vier Jahreszeiten dar und ist wahrhaft durchglüht von farbenprächtiger Renaissancefreudigkeit. Es erscheint uns, als ob wir ein grosses Makart'sches Gemälde durch ein Verkleinerungsglas betrachteten. Zu seinen feinsten Leistungen in der Kleinkunst zählen seine Fächergemälde. Der Handfächer gehört von den ältesten Zeiten an mit zu den bevorzugtesten Requisiten vornehmlich des schönen Geschlechtes. Er dient nicht einzig als Luftbeweger, vielmehr bietet er eine zierliche Handhabe und führt zu willkommenen Motiven, durch geschickte und geschulte Hand die graziösesten Bewegungen auszuführen, den Körpertheilen abwechselnd Schatten und Reflexe zu verleihen und dem Ensemble, zu dem sich alle die Einzeltheile durch natürliche und künstliche Reize vereinigen, die höchste Augenweide zu verschaffen. Wie



Eugen Klimsch.
Meine Lullu



Eugen Klimsch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Fächer.



Eugen Klimsch pinx.

Der Frühling.

manche zarte Gedanken werden hinter seiner entfalteten Fläche von schönen Lippen geflüstert, wie manch süsses Geheimniss, aber auch wie manche moquante Bemerkung gleitet über diese verdeckende Wandung dahin, welche die leichtschwingenden feinen Schallwellen nicht zu unberufenen Ohren tragen lässt. Mit welchem Wonnegefühl wird oft ein sanftstrafender Schlag mit dieser zierlichsten Pritsche von schöner Hand empfangen. Welch' eine Fülle von spielenden Gedanken und sinniger Deutung kann ein Künstler wie Klimsch einem so interessanten Gegenstand verleihen. Einen solchen geben wir hier in Abbildung. Es wurde dieses Prachtstück, das hier in der Abbildung seiner reichen Fassung entkleidet ist, seinerzeit auf der Karlsruher Fächerausstellung bepreist und errang sich auch auf der Chicagoer Weltausstellung die Medaille. Allerdings kommt man bei Betrachtung der Reproduktion nicht zu dem hohen Vollgenuss, den das farbige Original gewährt, denn es mangelt bei jenem ebenso die Trennung, wie der Zusammenschmelz, welche in den Gruppen und den Details durch das Kolorit hervorgebracht sind; so namentlich in der mittleren Wolkenpartie, in welcher das sich lustirende Puttenvölkchen herumtummelt, die auf die Pergamenthaut (nicht auf Schwanenhaut, wie irrthümlich in dem Werke «Alte und neue Fächer» verzeichnet steht) wie hingehaucht ist und doch deutlich sich von dem duftigen Wolkenhintergrund abhebt. Aber immerhin geniesst der Beschauer in der Gesammtkomposition, in der Natürlichkeit der Bewegung der Agirenden, in der Zierlichkeit des Tanzpaares sowohl, wie in der anmuthigen Drollerie der pantomimischen Figuranten des Pierrot's und der Colombine einen Anblick mannigfachsten Reizes. — Die Pergamentmalerei hat in ihrer äusseren Erscheinung so sehr viel Aehnlichkeit mit ihrem Geschwisterkind, der Malerei auf Elfenbein, dass ein Künstler, der mit der einen in intimem Verkehr steht, nicht auch eine Neigung für die andere empfinden sollte; so auch bei unserem in der Kunst weitherzigen Klimsch. Zu seinen vorzüglichsten Schöpfungen auf diesem engeren Gebiete gehört das liebliche, an die besten Meister dieser Branche erinnernde Miniaturportrait auf Elfenbein, welches für die damals kleine Königin von Holland bestimmt war und welches in einen Ring gefasst wurde. Ebenso wunderbar fein war auch die Bemalung auf dem Deckel einer Elfenbeindose ausgeführt, welche als Einlage noch ein Pergamentblättchen barg, auf welchem eine Allegorie des Tabaks dargestellt war. Diese Dose war ein Ehrengeschenk der Künstlergesellschaft für den Präsidenten des Kunstgewerbe-Vereins, des jetzt verstorbenen Dr. von Brünning, ehemaligen Chemikers und Theilhabers der bekannten Chemikalien- und Farbwerke in Höchst am Main.



Eugen Klimsch. Marienkind aus den «Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen»

Es wäre doch kaum glaublich, wenn hier nicht die Thatsache vorläge, dass ein Talent, welches sich in die grosse dekorative Kunst so virtuos und bei so grosser Auffassung der Aufgaben hineingearbeitet, inzwischendurch so Bedeutendes in der hier angeführten Kleinkunst zu leisten im Stande ist, und welche jener so diametral entgegensteht. Aber Klimsch's Schaffen bewegte sich nicht blos in diesen Extremen, das zeigen seine gleichvielen Staffeleibilder, von welchen eine nicht unbeträchtliche Anzahl als wahre Kabinetstücke bezeichnet werden können. Hierbei kommt noch eine sehr bemerkenswerthe Eigenschaft in Betracht: Bei Anpassung seiner

dekorativen Arbeiten an die verschiedenen Architekturstile haben wir hingedeutet, wie er sich in die Darstellungsart und Malweise der jeweiligen Meister hineinstudirt hatte, wobei ihm sein ausserordentliches malerisches Imitationstalent so sehr zu Statten kam, welches er oftmals bei Scherzgelegenheiten bekundete. So erregte er seinerzeit bei der Bilderversteigerung, welche am Herrenabend der Jubiläumsfestlichkeiten der Frankfurter Künstlergesellschaft veranstaltet wurde, grosses Aufsehen durch zwei Gaben, deren eine in einem fingirten Tizian «Amor, der Venus die Sandalen lösend» bestand, und die andere einen Spagnoletto «Susanna im Bade» vorspiegelte. Zwei in ihrer Eigenart, namentlich in der Karnation, in Zeichnung und in dem Wärmegrad des Kolorits so grundverschiedene und so gegensätzlich in der Behandlung sich äussernde Meister brachte er in eminenter Weise zum Vortrag. Auch in einem Saale eines der erwähnten Seedampfer zeigte er diese Begabung durch die Darstellung einer ganzen Gallerie alter Meister, die er je in ihrer congenialen sowie variablen Artung so köstlich nachahmte, dass dieses heitere Trugspiel auch auf den trockensten Kunstwissenschaftler erheiternd wirken muss. In seinen Staffeleigemälden aber, deren Sujets er aus dem Zeitraume so vieler Jahrhunderte geschöpft, zeigt er sich durchaus in seiner eigenen Individualität. Seine Stoffe aus der klassischen Mythe trägt er in freier und meist neckischer Weise vor. Oft weiss er die Situation in seiner Phantasie zu hoher Erregtheit zu steigern. Dieses zeigt sich besonders in dem Bilde, im Besitze des Bildhauers Professor W. Widemann in Berlin: «Der Frauenraub des Kentauren». Wohl mag er zu diesem durch Böcklin und durch französische Plastiker inspirirt worden sein, aber in der Ausführung ist er sich selbst zu eigen geblieben. In seinen Darstellungen aus dem Mittelalter weiss er uns so ganz in die Gefühls- und Denkweise hinein zu versenken, wie sie sich in den Minneliedern der höfischen sowohl, als der volksmässigen Poesie gleich inniglich und minniglich uns geben. Hierher gehören auch seine Bilder, deren Inhalt dramatischen Dichtungen entlehnt ist, wie «Faust und Gretchen», «Romeo und Julie», «Tannhäuser» sowie «Lohengrin». In seinen Bildern, deren handelnder Inhalt uns in die Zeit der Renaissance versetzt, ist die sprühende Lebenslust in zwar üppiger aber veredelnder Weise ausgedrückt. Am reizvollsten aber lässt er uns in den Spiegel der darauffolgenden Zeitepoche mit ihrer Wandelung in den einzelnen Perioden des Regence, des Rokoko, des Directoire, des Empire française und jener Zeitfolge schauen, in welcher zwar in Deutschland die zopfbefreite Dichtung wieder zu neuer Blüthe gelangte, nebenher aber die sentimentalste und banalste Afterpoesie fortwucherte, und die Kunst und Menschheit in geistiger Mattigkeit ein bescheidenes Stillleben fristete.



Eugen Klimsch. Amor als Gratulant

Von den Darstellungen aus den letzten Jahrhunderten geben wir als Beispiel: Die «Parkscene». Die gewählte Oertlichkeit vor dem Eingangsthore mit der Schatten werfenden Baumparthie an dem wohlige Kühle spendenden Weiher ladet die jugendlich frohe Gesellschaft unwillkürlich zum Tanze ein, zu dem sich bereits ein schmuckes Paar anschickt. Die decente Fröhlichkeit, die aus allen den anmuthigen Gestalten spricht, lassen beim Beschauen unsere Herzen mitschlagen. Auch in der Nachbildung selbst erkennt man die Meisterschaft in der Behandlung des Stofflichen. Aus dem Rokoko geben wir die Abbildung nach dem Genrestück «Auf der Terrasse» und aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts dasjenige mit der Darstellung eines Picknicks im Walde. Auch bei diesen beiden Bildern sind die Zeitalter durch treffende Charakteristik gekennzeichnet, aber es ist hier die gute Gesellschaft, — in aufrichtigem Sinne gemeint — welche der Künstler uns hier vorführt. Deshalb erscheinen uns die herrlichen Mädchen- und Frauengestalten umflossen von wahrhaft bestrickendem Reiz. — Aber auch bis in die Jetztzeit verlegt er die Handlung in seinen Bildern, in der das Familienleben, die Freuden und Pflichten in demselben in tiefempfundener

Innerlichkeit wiedergegeben ist, und dieselbe quillt auch so recht bei ihm aus dem eigenen Dasein.

Bei seiner scharfen Beobachtungsgabe und individuellen Auffassung ist es selbstverständlich, dass er auch, sei es durch eigene oder fremde Anregung veranlasst, der Portraitmalerei sich ab und zu widmete. Ausser den vielen Abbildern seiner Freunde oder deren Angehörigen, die zum Theil in Künstlerfestkostümen dargestellt wurden, schuf er eine grosse Anzahl anderer Portraits, wie die vom Oberlandesgerichtspräsidenten Albrecht, Staatsanwalt Schmieden, Geheimen Sanitätsrath Heinrich Hoffmann, dem kurzverstorbenen und allerwärts bekannten Verfasser des populärsten Kinderbuches «Struwelpeter»; vornehmlich aber war es die Damen- und Kinderwelt, welche ihn damit in Anspruch nahm. Interessant wusste er diese Bildnisse mit geschmackvoll arrangirter Draperie und Belagen, sowie mit anderem Gegenständlichen auszustatten. Besonders den Blumenschmuck und die textilen Stoffe behandelt Klimsch mit vollster Meisterschaft und zwar gleichwerthig in der Oel-Pastell- und Aquarelltechnik. Die frappante Aehnlichkeit bringt er mit dem Stift wie mit der Feder hervor. Das Portrait- und Karikaturen-Album der Künstlergesellschaft weist von ihm die meisten der flott hingeworfenen Konterfei's der Mitglieder und Besucher auf, die alle mit oft verblüffender Wahrheit in Physiognomie und Haltung aus den Blättern herausschauen.

Dass Eugen Klimsch den «Modernen» keine Gefolgeschaft geleistet, ist in der Natur seines innersten Wesens begründet. Bei einem Künstler von so ausserordentlichem Erkennungsvermögen, bei der erstaunlichen Vielseitigkeit in seinem Können und der Aneignungsgabe für jegliche Technik seiner Kunst, in seinem weitgebreiteten Arbeitsfeld fühlt er sich behaglich in seinem Ich, obwohl er die Selbstkritik oft allzustark walten lässt und manche bittere Stunde im Zweifel verbringt, der wohl keinem wahren Künstler erspart bleiben mag. Es spricht sich in seinen Bildern aus, dass er so Manchem, was die neueren Schöpfungen in sich tragen, nicht ganz fremd geblieben ist, und dass die pleinairen Erscheinungen von ihm nicht unbeachtet geblieben sind, aber bei dem Verfallen in die Extreme des Pleinairismus, das sich so überstark vollzogen, erlag er nicht der Versuchung und blieb treu seinem Denken, Fühlen und Beobachten. Der Impressionismus nun gar und das modische Abwerfen alles Bestandenen unter Nichtachtung jeglichen positiven Schönheitsbegriffes widersprachen seinem ästhetischen Gefühle doch allzusehr. Wir haben in ihm einen in sich fertigen Künstler — ein Ganzes — vor uns, dessen Können auch von denjenigen Künstlern und Kunstfreunden, die anders denken und empfinden, dennoch unbestritten ist. Mit allseitiger Freude wurde er vor acht Jahren in der Künstlergesellschaft gefeiert, als dessen thätigstes Mitglied er heute noch unausgesetzt wirkt, als er von Preussen den Professorentitel erhalten hatte. Sein damals mitgefeierter, hochbejahrter Vater beging dieses Fest in aller geistigen Rüstigkeit. — Als voriges Jahr die Kunde verlautete, dass die Administration des Städel'schen Institutes damit umginge, ihre seit achtzig Jahren bestehende und aus dem lautersten Patriotismus hervorgegangene Kunstschule völlig eingehen zu lassen, erhob sich ein lauter Protest in der Bürgerschaft, der sich in heftigen oppositionellen Kämpfen in die innere und auswärtige Presse hineinzog. Dem war nun nicht so, denn wenn die Administration sich bisher einzig und allein auf ihr Verfügungsrecht berief, welches ihr von dem Stifter in liberaldenkender Weise eingeräumt worden war, so trat sie diesmal doch mit einer öffentlichen Erklärung und Richtigstellung hervor, worin sie darlegte, dass nur eine Umgestaltung vorgenommen und der Unterricht weiterhin in der Weise geführt werden solle, dass er sich in sogenannte Meisterateliers vertheile. Es verwirklichte sich denn auch bald darauf dieser Plan. An die Stelle für den mit Tod abgegangenen Professor Oskar Sommer wurde der Architekt Manchot von Mannheim berufen. Sogar für den seit Schäffer unbesetzten Posten eines Lehrers der Kupferstichkunst wurde der bekannte fruchtbare Stecher Mannfeld, welcher vorher schon seine Thätigkeit von Berlin nach Frankfurt verlegt hatte, gewonnen, und es ist bereits der Anlauf genommen, der sich zu einer hoffnungsvollen Radirschule zu entwickeln scheint. Nachdem der bisherige Lehrer der Malklasse,



Eugen Klimsch. Amor und Psyche

Frank Kirchbach, sich mit der Administration überworfen, wurde an dessen Stelle Eugen Klimsch berufen. Ausgerüstet mit einer reichen Erfahrung und mit der Fähigkeit begabt, sich in die Individualität eines Talentes zu versenken, dabei von liebevoller und hingebender Charaktereigenheit, ist er für den Lehrerberuf vorzüglich geeignet.

Von seinen drei Söhnen haben die beiden Aeltesten ebenfalls den Malerberuf ergriffen und auf den Akademien in München, Karlsruhe und Weimar ihren Studien obgelegen, während der Jüngste als Bildhauer in Berlin seine Ausbildung erhalten hat, allwo er sich vor einigen Jahren den grossen Kaiserpreis errang und nunmehr einer hoffnungsvollen Carrière entgegengeht. Klimsch's Tochter hat sich mit ernsten Studien in der Musik und Gesangskunst befasst, jedoch in diesem Jahre sich dem eigentlichsten Berufe des Weibes hingegeben, indem sie in den Stand der Ehe getreten ist. Klimsch selbst hat in jungen Jahren geheirathet und ist bereits Grossvater geworden, indem sein jüngster Sohn auch seit einigen Jahren verheirathet ist. Klimsch steht, nach dem Menschenlauf gerechnet, noch nicht in den Jahren, mit welchen, wie der Volksmund spricht, das Alter anfängt, und nach seinen letzten Leistungen zu schliessen, dürfte es ihm beschieden sein, in seiner Kunst die Frische in seinem Schaffen noch weit über die Jahre des beginnenden Alters sich zu erhalten. Er steht noch in vollster Kraft seines Könnens und Erkennens, und somit steht noch manch' köstliche Schöpfung von ihm zu erwarten. Es ist ja wohl eine müssige und unfruchtbare Sache Erörterungen zu pflegen über die Aufgaben und Ziele der Kunst im Allgemeinen, sowie von ewigen Gesetzen und Berechtigungen in derselben zu reden, denn diese erben sich wie eine ewige Krankheit im Menschenthum, mithin auch im künstlerischen Leben und Streben fort. Wohl aber Dem, der es versteht, auf gedeihlicher Fortentwicklung der Allmutter Natur ihre reich quillenden Säfte zu entnehmen. Eines der Hauptgrundgesetze in der Kunst wird aber doch bestehen bleiben für alle Diejenigen, welche in der Kunst die Zufluchtstätte suchen für Geistes- und Herzensbildung, in der Extraktion von Erscheinung und Beschauung Dasjenige finden, was wir in dem Begriffe des Schönen zusammenfassen. Bei der Läuterung, welche wir in dem Gährungsprozesse, in dem eben die Kunstbestrebung begriffen ist, erhoffen, wird Eugen Klimsch einer von Denjenigen sein, der mitthätig das kostbare Gut der Schönheit in der Kunst in das bald beginnende neue Jahrhundert hinüberretten hilft.

Der Leser wird sich wundern, dass die Fassung dieser Lebensbeschreibung, namentlich beim Schlusssatze, im Präsens gehalten ist. Aber während die Kunstwelt die Trauerbotschaft von dem plötzlichen Hinscheiden des Meisters, welches auf so tragische Weise um die Mittagszeit in seinem Atelier im Städel'schen Kunst-Institute am 9. Juli erfolgt ist, tief erschütterte, war der Aufsatz, der vor langer Zeit schon vorbereitet war, unter der Presse.

Im glücklichsten Familienleben sich befindend, von seinen vielen Freunden geschätzt und geliebt, in weiten Kreisen verehrt und von Allen geachtet und anerkannt, stürzte den Meister ein schreckliches und eben so räthselhaftes Schicksal aus dem Leben.

Tags zuvor hatte er noch im Palmengarten den Abend frohgemuth mit Freunden verbracht und dieselben auf den nächsten Abend zu sich geladen ohne Ahnung, dass an diesem verhängnissvollen Tage sein Geist plötzlich umnachtet werden sollte. Durch seinen Tod wurde in die Frankfurter Künstlergesellschaft eine Lücke gerissen, welche in dieser Generation wohl nicht mehr ausgefüllt werden wird. Für die Kunst unserer Zeit hat er sein redlich Tagewerk vollbracht.





Eugen Klimsch pinx.

Beim Maiwein.

Die Jubiläums-Ausstellung in Berlin

von

WOLFGANG KIRCHBACH

I.

Das zweihundertjährige Bestehen der Academie der Künste zu Berlin wurde in diesem Jahre der Anlass zu grossen Festlichkeiten in der Reichshauptstadt. Eine feierliche Festsitzung der Academie und ihrer Gäste in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin bildete die Einleitung für die am nächsten Tage folgende Eröffnung der grossen Jubiläums-Ausstellung, für die Bankette, die Musikfeste, das Kostümfest der Academiker im «Alt-Berlin» der Gewerbe-Ausstellung und für alle sonstigen Veranstaltungen.

Sehr malerisch, sehr farbig, sehr prunkvoll nahm sich die Festsitzung im Alten Museum aus: ein Ereigniss für den Kunstfreund. Man hatte in der Rotunde die pergamenischen Skulpturen durch goldige Wände verdeckt. Im Halbkreise sass hier eine Versammlung altvenezianischer Patricier, wie es schien, lauter Tiziane und Tintoretto's in schweren dunkelrothen Sammetroben mit weiten Sammetärmeln, hellroth-seidenen Aufschlägen und purpurfarbigen Meistermützen. Sah man sich die alterthümliche Versammlung näher an, so erkannte man gleich an der vordersten Ecke beim Thronsitz des Kaisers allerdings die oft geschauten Züge des Meisters Adolf Menzel, weiter die Köpfe Anton v. Werner's und von L. Knaus: es waren die Berliner Academiker, die an diesem Tage zum ersten Male in glanzvollen Amtstrachten erschienen und Venedigs alte Malerpracht schienen auferwecken zu wollen. Dichtgefüllt war die Rotunde von Männern in bunten Diplomatenfräcken mit seidenen Schärpen, Ministern, Rectoren von Academien und Universitäten in rothsammtnen Roben mit goldenen Brocaten und von ordensbedeckten Männern in schwarzen Fräcken. Unter diesen sah man manchen weltbekannten Malerkopf. Da war der Meister Defregger, der von München gekommen war, um die Grüsse der Münchener Academie zu überbringen, da sah man aus Dresden Johannes Schilling, den Schöpfer des Niederwalddenkmals, und von allen deutschen Academien und Universitäten, aus Kopenhagen und Christiania und so mancher europäischen Kunststadt hatten sich die Delegirten und Vertreter eingefunden. Der Kaiser kam; mit ihm die Kaiserin. Zwei goldne Schnuren, von Dienern gehalten, theilten die Gasse ab, durch die er zum Thronsitz schritt. Leicht und elastisch ging er dahin.

Der Vorsitzende der Berliner Academie hat eine Rede gehalten, in welcher er einen geschichtlichen Rückblick auf das Entstehen und die Entwicklung dieser Kunstschule that. Daraus haftete im Gedächtniss am Meisten eine Stelle gegen den Schluss hin, worin er erwähnte, wie in jüngster Zeit nun auch in der Academie der Kampf um die Technik eingezogen sei, wie das Moderne mit dem Alten streite und wie zu hoffen sei, dass durch den Einfluss des Kaisers auch diese Kämpfe zu einem gedeihlichen Ende gelangen möchten. Der Kaiser hat sich nach dieser Rede rasch erhoben, sein Haupt mit dem Federhelm bedeckt und eine kurze Ansprache verlesen, in der eine Stelle bemerkenswerth herausklang, als er sagte, man werde sich dann am Meisten seinen kaiserlichen Dank erwerben, wenn man an den «überlieferten Idealen» festhalte. Sehr stark betonte auch sonst der Kaiser die begeisternden und erhebenden Aufgaben der Kunst. Nach dem Ende seiner Rede, als er später vom Thronsitz herabstieg, schritt er aber unmittelbar auf den Meister Adolf Menzel zu und schüttelte ihm die Hand so lange und so kräftig, wie wohl noch niemals ein Kaiser sie

einem Künstler gedrückt hat. Man konnte daraus entnehmen, dass unter den «überlieferten Idealen» jedenfalls sehr Verschiedenartiges verstanden werden kann und dass vor Allem die Kunst als solche geehrt werden sollte, indem der Kaiser dem Nestor der Meister in so ungezwungener Weise huldigte. Nachher regnete es noch Orden auf die Architekten, Maler, Bildhauer, Musiker der Academie herab; der Minister verlas in Gegenwart des Kaisers die Auszeichnungen. Und dann defilirten die Maler, die Musiker, die Gelehrten aus ganz Deutschland vor dem kaiserlichen Thronsitz vorüber, um vorgestellt zu werden. Den Meistern Anton v. Werner und Joachim hatte der Kaiser vorher seine Büste geschenkt.

Am andern Tage hat der Kaiser die Jubiläums-Ausstellung mit der Kaiserin und dem Bulgarenfürsten eröffnet. Wieder waren die Delegationen und Abordnungen im Kuppelsaale des Ausstellungsparkes versammelt. Der Kultusminister hat in seiner Eröffnungsrede besonders noch der diesmal veranstalteten «historischen Abtheilung» der Ausstellung gedacht, die man zusammengebracht habe, um die Einflüsse zu schildern, die im Laufe zweier Jahrhunderte auf die Berliner Academie und Kunst eingewirkt haben und die von ihr ausgegangen sind. Man wird die Worte des Ministers bei einer Betrachtung dieses Theiles der Ausstellung sich von Neuem vergegenwärtigen. Der Kaiser hat Nichts erwidert, aber die Ausstellung dann mit eifrigem Interesse betrachtet und abgeschritten, während der Fürst von Bulgarien die Kaiserin führte. Zwei Tage vorher, bei der Eröffnung der grossen Berliner Gewerbe-Ausstellung, hat der Kaiser auch kein Wort gesagt. Es bleibt daher besonders bemerkenswerth, dass er in der Festsitzung der Academie sprach und gerade das sprach, was man hier verzeichnet hält.

Eine Kunstausstellung, die unter solchen Umständen eröffnet wurde, mag billiger Weise zum Ausgangspunkte einer Reihe von Kunstbetrachtungen gemacht werden, die sich aus einer eingehenden Besichtigung ihrer Werke ergeben. Die Säle der Ausstellung tragen ausser den Namen der wichtigsten deutschen Kunststädte die Ländernamen Frankreichs, Englands, Belgiens, Hollands, Italiens, Spaniens und Portugals, Polens und Russlands, der drei scandinavischen Länder, Oesterreichs, Amerikas u. A., so dass ein grosser Wettbewerb der Völker vor den Augen hängt. Die erste Uebersicht zeigt auch, dass die grossen europäischen Namen im Ganzen vorhanden sind, mit Ausnahme von Frankreich, welches gar Manchen seiner Besten vermissen lässt. Aber einen vollen Saal französischer Bilder hat man doch auch zusammengebracht. Eine eigentliche Repräsentativvertretung bietet Frankreich nicht. Es wird sich vielleicht bei näherer Betrachtung ergeben, dass unter den fremden Ländern besonders England, Schweden, Spanien und allenfalls Italien in einer solchen Auswahl guter Werke vertreten sind, dass sie auch ihre Kunst im Allgemeinen vergegenwärtigen. Von deutschen Städten sind in wirklich entsprechender Repräsentation Berlin selbst, Dresden und Karlsruhe derart beschickt und ausgewählt, dass man ein Bild ihres Kunstlebens im Allgemeinen und von der günstigen Seite erhält. München dagegen, von dem eine Reihe sehr guter und im Wettbewerb starker Bilder an sich eingegangen sind, ist doch durch den Ausfall ganzer grosser Gruppen eben nur einseitig vergegenwärtigt und damit ist der stärkste Theil der deutschen Kunst leider bei einer so wichtigen Veranstaltung ausgeblieben. Düsseldorf und Weimar aber dürften beinahe eine Niederlage ihrer Kunst ausgestellt haben. Natürlich könnte man hieraus noch keinen Rückschluss auf das Schaffen der letzteren Kunststädte selbst thun. Juroren sind oft gefährliche Leute für eine Stadt. Vor Jahren erlebte einmal Dresden eine solche Niederlage in Berlin; es war, als lebten nur noch Stümper in dieser Stadt. Da schlug man aber gehörig Lärm in den Dresdener Blättern selbst, da war die Folge eine grosse öffentliche Sichtung in Kunstsachen und sie hat bewirkt, dass nun diesmal Dresden im allgemeinen Wettstreit äusserst achtungswerth besteht und sich auf's Beste darstellt.

Darf man über die allgemeine Physiognomie der gegenwärtigen Berliner Jubiläums-Ausstellung eine Charakteristik versuchen, so ist unverkennbar, dass allgemein der eigentlich impressionistische Zug der Malerei abgenommen hat. Wenig sind auch verhältnissmässig die symbolistischen Neigungen vertreten. Die Ursache kann eben so sehr im Walten der Kunstrichter liegen, wie in der Zeit selbst. Sehr bedeutsame Merkmale weisen darauf hin, dass die Wandlung eine innere ist. Die Ausnahme hiervon macht Berlin selbst. Es zeigt zwei Gesichter. Das eine, das alte, bekannte: nämlich eine grosse Masse Kunstschund — man verzeihe das harte Wort — eine Ansammlung von Werken der in Berlin so zahlreichen Halbkünstler und Halbdilettanten, flache, öde, charakterlose Malereien wässeriger Pinsel und flüchtig schülerhafter Naturanschauung. Gelegentlich hat wohl der Eine



Julius Jacob. Am Schöneberger Ufer

oder Andere davon einen gewissen grossstädtischen «Schmiss», eine coquette Hand, eine leichtfertige Eleganz, berechnet auf den Geschmack eines künstlerisch ungebildeten Laienpublikums, das ja in Berlin eben so gross ist wie es wenig mit seinen Aeusserungen bescheiden zurückzuhalten pflegt. Gegen diese Mitmaler hat die Berliner Kunstrichterschaft ein allzu nachsichtiges Gemüth. Berlin würde im Weltwettstreit weit stärker dastehen, wenn es verstünde, dem Dilettantismus der Halbfertigen im eigenen Lager strenger gegenüber zu stehen. Denn das, was Berlin nun aus dem engeren Kreise derer, die man ernst nimmt, ausstellt, erfüllt mit grösster Achtung und lässt ein sicheres Vorwärtsschreiten, eine Erweiterung des malerischen Sinnes, eine zunehmende Verfeinerung des Sehens und der Technik erkennen. Hierbei aber fällt nun auf, wie der Impressionismus augenblicklich noch vorherrscht, ja, sich eigentlich erst sein Gebiet erstritten hat und seinen Sieg feiert, während er in anderen Städten und Ländern schon überwunden scheint in dieser älteren Erscheinungsform.

Dass es sich vielfach um ein inneres Ueberwinden, ein Weiterschaffen handelt, kann das Beispiel eines Künstlers wie des Schweden Liljefors zeigen. Dieser geniale Natur- und Thierbelauscher ist ganz aus der Eindrucksmalerei herausgewachsen, welche vor Allem zunächst Luft und Licht und das Verhalten der Gegenstände im meteorologischen Sinne wiederzugeben versuchte. An seinen früheren Sachen vermisste man in Folge dessen gar oft die Bestimmtheit der Form und die innere Schwere, Körperlichkeit der Erscheinung. Von Anfang an aber lernte man ihn gleichzeitig als einen wunderbaren Beobachter des Thierlebens schätzen, der die Gewohnheiten des Fuchses, der Wasservögel sammt der Landschaft, in der sie sich bewegen, auf's Köstlichste belauscht. Nun, auf der gegenwärtigen Berliner Ausstellung gehört er zu denen, die mit einem balzenden Auerhahn, einem Flug herniedersinkender weisser Wasservögel und wunderbaren Frühlingsnachtstimmungen den Vogel abschiessen. Aber wie sehr hat sich sein Impressionismus zurückentwickelt zur Gestaltenmalerei! Wie körperlich schwer erscheinen diese Vögel, wie sind sie trotz der feinsten Beobachtung der unsicheren Luft- und Lichtwerthe, in deren Mittel sie athmen und in die sie ausdunsten, ganz zu bestimmt modellirten Körpern geworden! Welche Plastik, welche anatomische Bestimmtheit und Erdenschwere! Der junge Meister hat gelernt; man sieht, für ihn ist der Luftschein und Lichtschein der Dinge, die Aureole der Erscheinung nicht Selbstzweck; er hat gelernt, den

Dauerblick auf die Form und Gestalt der Dinge zu thun, ohne das zu verlieren, was er in seinem früheren Bestreben gelernt hat.

Einen der vielberufensten «Symbolisten» aber, der unter den Berlinern mit einem schönen, stimmungsvollen Bilde Aufsehen macht, L. v. Hofmann, sehen wir aus seiner Richtung zur blossen Skizze und märchenhaften Andeutung einen starken Schritt in den Charakter der realeren Vergegenwärtigung thun. Sein «Idyll», obgleich zwar im Ganzen noch mit decorativen Farbmitteln und Stimmungsmitteln auf einen Halbgrad der Naturerscheinung ausgeführt, zeigt doch gegen frühere Sachen ein stärkeres Bestreben, aus den blossen Malersymbolen herauszukommen und durch ein innigeres Organisiren der Gestalt zu reizen. So scheint auch hier der allgemeine Charakter der Berliner Ausstellung, indem er die Kunstkuriositäten des letzten Jahrzehntes seltener erscheinen lässt, einem inneren Grunde entsprungen zu sein.

Es ist recht und billig, dass man Berlin den Vortritt lässt in der Betrachtung seiner Malwerke. Wir finden Meister wie Dettmann, Skarbina, Hugo Vogel, Herrmann, Friedrich Stahl, Knaus, Menzel, Meyerheim, Koner, Fechner und auch sonst diejenigen vollzählig auf dem Plane, die als «modern» gelten können, selbst, wenn sie, wie Adolf Menzel, gerade die ältesten sind. Wir finden auch Anton v. Werner sowohl im historischen wie im tagesgenössischen Theile der Ausstellung vertreten und diejenigen, die in seinem Gefolge sind. Welcher Gegensatz zwischen diesen Gruppen, zwischen diesen Werken! Vielleicht zum Nachtheile von Bildern, wie die Werner'sche Darstellung des Berliner Congresses oder die Krönung Wilhelm's II. In der Ausstellung hängt ein vorzügliches Bildniss Anton von Werner's selbst, vielleicht das Beste und Vornehmste, was Herrn Max Koner noch geglückt ist. Ein feiner, grauer Ton, eine nervöse Beobachtung der Fleischstructur, eine ungesuchte, selbstverständliche Charakteristik.

Es ist fast schwer, nach dem Anblicke dieses vortrefflichen Bildnisses noch einen von den Köpfen voll zu geniessen, welche sich etwa auf dem Werner'schen Berliner Congressbilde zeigen. Wie sehr ist das moderne Auge verwöhnt, wie empfindlich ist man geworden nicht nur in der Nachempfindung der Farbenwerthe, sofern sie die Oscillationen der Erscheinung wiedergeben, sondern auch sofern sie die Mittel seelischer Belebung im Ausdruck eines Kopfes bedeuten. Die Verdienste v. Werners sollen hiermit nicht geschmälert sein; es soll nur der starke Gegensatz, der gerade im Berliner Theile der Ausstellung herrscht, erwähnt werden.

Den Gegensatz im stärksten Sinne bezeichnet ein grosses Bild von Friedrich Stahl «Blumenkorso in Paris». Hier sucht die Eindrucksmalerei und Augenblicksmalerei in einer flotten Technik ihr Stärkstes zu leisten. Eine etwas coquottenhafte Dame sitzt in der vorüberrollenden Karosse, die ganz mit weissen Lilien umrankt ist. Herren in bunten Fräcken und Kutscher auf dem Bocke, Maienstimmung in der Luft und im Grün der Parkstrasse. Das Ganze nur ein Ausschnitt aus dem Vorüberfahren des Korsos, ziemlich lebensgross. Es ist ausserordentlich gut geglückt, den Duft und Dunst, die Bewegung der flatternden Kleider und Spitzen in der Vorüberfahrt wiederzugeben. Die Lilienranken sind ein Meisterstück nervöser Beobachtung, die sich technisch dabei mit sehr breiten und sicheren Mitteln vorträgt. Die Transparenz der Lilien und ihres Blumenstoffes ist fein charakterisirt. Leider hat der Künstler denselben logisch-optischen Fehler gemacht, den man neulich in einer Abhandlung über Farbe und Plastik rügen musste. Die Impressionen der verwischten Kleidfalten der dahinfahrenden Pariserin sind vollständig unverständlich; während die Lilien, die sich im Fahren doch auch hin und her bewegen, im ruhenden Augenblicke der Momentphotographie festgehalten sind und somit die richtige «impression» wiedergeben, hat der Maler an andern Stellen die Verwischung der Farben- und Formenwerthe, die sich aus der Bewegung ergibt, so zu sagen aus dem Kopfe gemalt — ein ganz sonderbarer, tollköpfiger Widerspruch, in den einige Impressionisten immer wieder verfallen. Es ist Schade um das flotte Können des Stahl'schen Bildes, dass dieser Irrthum, diese Vermischung verschiedener Beobachtungsreihen Vieles ganz unverstanden erscheinen lässt.

Dagegen vertritt Dettmann mit einem ganz entzückenden Baumblüthen- und Sonnenlichtbildchen die hoffnungsvolle Seite einer geläuterten Luft- und Lichtmalerei bei impressionistischem Vortrage. «Lebensfrühling» schildert ein Kindlein, das unter Kirschen- und Apfelblüthenbäumen Blumen sucht auf der Gartenwiese, vom Schutzengelchen geleitet, während andere kleine Engelmädchen Maassliebchen und Primeln suchen helfen. Ein Sonnenstrahl fällt auf die Hauptgestalt, Frühlingssonnendunst hüllt Alles ein. Mit vollendeter Zartheit ist Alles auf seine innigsten Farbenwerthe beobachtet, ähnlich wie der Dresdner Maler Karl Bantzer es verstanden hat,



Paul Flickel pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Septembertag am Kellersee in Ostholstein.







Claus Meyer pinx.

Die Nachbarn.

auf seinem Wiesensonnenbild «Im Schatten» all' diese zarten Lichterspiele, Luftreflexchen, Dunstbrechungen des Sonnenlichts, diese ganze Optik im Kleinen abzuspiegeln. Und beide Bilder wirken nicht mehr als Experiment, als blosse Studie; in beiden Fällen ist der vollendete Plein-airismus zugleich die Poesie des Sonnenstrahls und des auf dem Wiesengrün verquellenden und verrieselnden Lichtes. Ein anderes Märchenferkelbild von Dettmann mit einer Prinzessin im hochstämmigen, sonnigen Laubwalde ist in der gleichen glücklichen hat. «Mutter und Kind in der Laube» ist gar ein herziges Bildchen; fein im Ausdruck des etwas verschämten Kindes, dem die Mutter einen kleinen Vorhalt gemacht hat. Noch besser wirkt «Abendfriede», wo man eine Mutter mit ihrem Töchterchen vor dem Gartenfenster des Hauses träumerisch sitzen sieht. Auch hier ist sinnige Stimmung, gehaltene Lebensempfindung durch die Mittel einer verfeinerten Freilichtkunst geglückt. Neu ist dies Bild freilich nicht; man sah es vor einem Jahre schon in der Dresdner Ausstellung,



Wilhelm Simmler. Auf dem Gamswechsel

Richtung der poetischen Verwerthung impressionistischer Sehart gehalten. Was bei Liebermann und v. Uhde vielfach noch als Atelierbestreben wirkte, in diesen neueren Erscheinungen ist es zur Poesie des Eindruckes und der verfeinerten Naturbeobachtung geworden.

Rühmenswerth darf in einem solchen Zusammenhange auch Hugo Vogel genannt werden als Einer von Denjenigen, die aus den Atelierkünsten hinausstreben in die vollsaftigere, blühendere Nutzanwendung dessen, was man in den modernen Blickverfeinerungen gelernt und es muss sogleich hierbei bemerkt werden, dass auch sonst ein sehr grosser Theil der Bilder auf der Jubiläums-Ausstellung vielgewanderte, alte Bekannte aus Dresdner, Münchener, Frankfurter und sonstigen Ausstellungen sind. Ein Haupteffektstück der Münchener Kunst, welches durch seine Plastik und seine solide innere Vollendung, durch die Tiefe des Ausdrucks, die volle Beseelung gar Vieles schlägt, ist Walther Firle's «Genesung». Aber dies Prachtbild hat schon vor zwei Jahren in Dresden so mancherlei geschlagen; neu wird

es nur solchen Berliner Kunstfreunden sein, die in den letzten Jahren nicht über das Weichbild ihres Bären hinausgekommen sind. Das Meiste von dem, was z. B. Dresdens Kunst gut vertritt, hat schon vor zwei Jahren auf der Brühl'schen Terrasse die nöthige Aichung empfangen.

Dieser Umstand, der sehr bezeichnend für die Jubiläums-Ausstellung im Ganzen ist, muss erwähnt werden, denn er lehrt, dass Berlin vor der Hand noch nicht die tonangebende Kunststadt ist, die vorangeht oder auch nur erreicht hätte, dass man ihr seine Erstlinge darbringt, selbst nicht bei Gelegenheit ihres Jubiläums.

Aber sehr tüchtige Künstler walten zur Zeit in Berlin neben der grossen Schaar Derer, die Mädchenmalschulenfabrikate liefern. Wenn der Eine, wie Skarbina mit seinem etwas giftgrün gerathenen Kirchhofsbilde, nicht ganz die Höhe seines eigenen Könnens erreicht, wenn Meyerheim sogar mit einem Sommernachtstraum-Bilde geradezu gesunken scheint, so packt uns doch L. Knaus durch sein köstliches «Judengässchen» in der Abendstimmung. Da sitzt „Tateleben" im Grossvaterstuhl, da wird geflickt, gelesen, gestritten, gespielt, man konnte es noch vor vierzehn Jahren im römischen Ghetto so sehen. Die volle Meisterschaft der Knaus'schen Beobachtungsgabe spricht uns freundlich an, denn Knaus hat es sich angelegen sein lassen, die patriarchalische Liebenswürdigkeit dieses Judenlebens zu schildern. Das Bild repräsentirt Berlin, da Knaus jetzt in Berlin lebt; in früherer Zeit würde es der Stolz Düsseldorfs gewesen sein. In Wahrheit ist es aber weder Berlin noch Düsseldorf: es ist „Knaus", einerlei, wo er lebt. Karl Ludwig, von dem man früher so Gewaltiges sah, ist mit drei Bildern auf dem Platze, aber sie muthen merkwürdig kalt und trocken im Tone an. Mit tüchtigen Bildern wird Berlin durch Koner (A. v. Werner und Du Bois-Reymond), Eugen Bracht («Haidebach», ein ganz fabelhaft leuchtendes Landschaftsbild), Fechner, Lepsius (ein Herrnbildniss im feinsten grauen Silberton, ausserordentlich eindrucksvoll), Hans Herrmann, Mohn, Max Ring, Paul Flickel, Greve und Meng-Trimmis vertreten. Letzterer gibt mit einem sich dehnenden weiblichen Aktmodell eine gute Fleischstudie, und auch Marcus mit seinem Bilde der Serpentintänzerin Miss Foy vertritt Berlin achtungswerth.

Tritt man aus den Berliner Sälen, die im Ganzen einen etwas jahrmarktsbunten Eindruck machen und etwas Zigeunerhaftes, Kunstreitermässiges im Streben nach grossstädtischer Eleganz und Gefälligkeit an sich haben, in die Münchener Säle, so fällt hier der Contrast der tiefen Farbenruhe, der dunklen Stimmung in braunen und schwarzen oder dunkelgoldgrünen Tönen auf. Das, was man einst «Plein-Air» nannte, scheint ganz verschwunden; es ist das München aus der Zeit der Pilotyschule zweiter Generation, das Lenbach'sche, Diez'sche München. Wir sehen diejenigen Meister vertreten, die gewöhnt sind, gleichzeitig mit dem Pinsel zu modelliren, die Form als solche gut nachzustreichen. Ernst Zimmermann hat einen Christus ausgestellt, zu dem die Mühseligen und Beladenen wallfahren, ein tiefgestimmtes, coloristisch weichempfundenes Bild von warmem Ausdruck. Karl Hartmann, der am Erfreulichsten die Alt-Münchener Tradition durch alle freilichternden und späterhin die symbolisirenden Anwandlungen gerettet hat, schildert uns eine Hexe, die ihre Raben mitten im Walde füttert und ein Hansel und Gretel, die sie entsetzt belauschen. Hier erfreut, wie auch an anderen Hartmann'schen Bildern, der volle Zusammenhang der farbigen Modellirung, die ungekünstelte Wahrheit des Tons, der etwas tief gelegt ist, aber um so besser die Verhältnisse der Werthe zu einander ausgleicht. Es erfreut die grosse Behäbigkeit der Charakteristik, das ruhige, beschaulich aufgefasste Leben. Einen Farbenvortrag, der meisterlich das Fleisch zu modelliren weiss, und grau- und goldtoniges Gelb in eigenartiger Weise zum leiblich leuchtenden Frauenkörper formt, hat Franz v. Lenbach an seiner «Schlangenkönigin» bewährt. Nackte Weiber, die zu irgend welchen Schlangen in ein gruseliges Umschlingungsverhältniss treten, sind durch Stuck u. A. Mode geworden. So malt denn auch Lenbach eine Schlangenkönigin, die eine Schlange über dem Haupt mit den Armen windet. Ein solches Auge, so meisterhaft herausgebildet, solche Brüste hat allerdings ein Anderer als Lenbach noch nicht fertig gebracht. Zwei Damenporträts, mehr skizzenhaft gehalten, aber von Ibsen'scher Schärfe der Charakterstudie, in denen gleichfalls gelb und weissgrau das Verhältniss der Werthe bestimmen, repräsentiren den Altmeister gut.

Grossen Effect macht München mit einer nächtlichen See- und Waldlandschaft von Palmié. Der decorative Zug, der sonst den Landschaften dieses Malers anhaftet, ist hier glücklich allmählich zu einer monumentaleren Darstellung gereift. Ernst, wahr und vornehm wirkt dieses stimmungsvolle Nachtbild in seiner sicheren, farbig-dunklen Bestimmtheit. Altitalischen

Meistern ahmt L. Corinth auf seiner «Kreuzabnahme» mit Glück nach; die Köpfe sind sehr ausdrucksvoll. Auch hier sieht man die Technik der modellirenden Farbenverstreichung, die für München vielfach bezeichnend ist, sehr weit getrieben. Falkenberg, Poschinger, Fritz Baer, der so breit und pastos, aber schier rembrandtisch zu wirken weiss, vervollständigen Alle das Bild des im Dunklen, Gedämpften schaffenden Münchens. Willroider hat eine prachtvolle Landschaft da; auch er hat eine Periode der lichteren Farbenhinaufstimmung und der impressionistischen Technik aufgegeben und nützt nur ganz leise die Errungenschaft der Zeit, um zum alten, monumentaleren Vortrag zurückzukehren. Karl Küstner hat eine gute Rheinlandschaft, von einem Wasserkanal durchflossen, die moderner wirkt. Roubaud muss hierneben genannt werden. In einer lichteren Weise kommt Lossow gut zur Geltung; sehr frisch wirkt das Harlekinbildniss zweier Knaben von Georg Papperitz. Die Miniaturmalerei ist durch Franz Simm in einem kleinen, köstlichen Exemplar «Unter'm Lindenbaum» vertreten und würdig waltet daneben Marie Simm, die eine Rococodame am Spinett allerliebst gemalt hat. Karl Seiler, Le Suire und vor Allem A. v. Conring mit dem Pastellbilde eines Dachauer Bauernmädchens, das den ersten Strickversuch macht, fallen durch hervorstechende Arbeiten auf.



Ernst Henseler. Abend in der Ernte

Aber es ist nur ein fragmentarisches München, wie schon bemerkt ward, so dass das kleine Karlsruhe diesmal, da es geschlossen mit einer glänzenden Auswahl von hervorragenden Landschaften und Thierstücken auftritt, beinahe München schlägt. Ein selbstständiges Karlsruhe ist es freilich nicht; es ist ganz Münchnerische Kunst und Münchnerische Kunstüberlieferung, die man in Karlsruhe eine Filiale errichten sieht. An innerer Gluth der Farbe bei einer allgemeinen gedämpfteren Behandlung unter vorsichtiger Benützung pleinairistischer Errungenschaften, besiegt Karlsruhe vielleicht die ganze sonstige Ausstellung überhaupt. Die Säle haben freilich selbst schon an sonnigen Tagen ein vorzügliches, warmes Licht, aber die Auswahl ist auch so gehalten, dass man mit Staunen die Kraft, die innere Leuchtkraft und Fülle fast all' dieser Bilder sieht. Da ist vor Allen Julius Bergmann mit einem Abendbilde «Am Tümpel». Kühe stehen im Wiesenweiher, die Hirtin bei ihnen, Waldland umgibt die Weide. Das Aufglühen der Gegenstände nach Sonnenuntergang ist geschildert und welche wundervolle Gluth schaut uns in der That aus dem Antlitz der Hirtin entgegen, wie hat sich das Licht im Fell der Thiere gefangen und scheint geradezu daraus hervorzuphosphoresciren. Es ist eines der grössten Meisterstücke an Lichtwirkung und warmer Poesie des Lichts auf dieser Ausstellung. Dann ist da Hans von Volkmann mit drei sehr guten Landschaften, luft- und lichtdurchwebt, mit allen Mitteln der Freilichtbeobachtung und zugleich mit voller Beherrschung der Landschaftsform, der Landschaftscharaktere, klar, bestimmt, Alles höchst solid. Besonders eine herbstliche Halde mit goldigen, welken Blättern ist ein Meisterstück an Malerei der inneren Lichtschwingungen der Dinge im Herbstesglanze. Weishaupt mit verschiedenen Thierstücken wirkt zwar etwas kälter und lehmiger, aber entfaltet doch auch mächtige Kraft. Eine geniale Künstlerin ist Fanny v. Geiger. Zwar in München sind auch die Wurzeln ihrer Kraft, aber nun sendet sie von Karlsruhe aus und überrascht auf ihren Landschaften durch die Breite ihrer männlichen Pinselführung, durch den grossen Charakter, in dem sie die Dinge ansieht. Da ist ferner Schönleber, der sein Können nur noch gesteigert zeigt, da ist Karl Biese, dessen «Schilfeinsamkeit» hervorragt. Und sogar im Figurenmalen zeigt Karlsruhe Tüchtiges, denn die nackte Schöne, welche im aufgedeckten Bette in Morgenstimmung hindämmert, von Caspar Ritter gemalt, athmet gleichfalls ein besonders

warmes, haucherfülltes Leben, das für Karlsruhe in dieser gegenwärtigen Zusammenstellung so bezeichnend erscheint.

Ganz erkältet aber fühlt sich das Auge, wenn es hierauf in die Weimaraner Säle tritt. Nur Thedy und Rasch ziehen einigermassen an. «Ein Gebet» von Letzterem ist ein gut- und feinstudirter Frauenkopf. Theodor Hagen rettet durch seine feinempfundenen und in zarter, grauer Stimmung schwebenden Landschaftseindrücke die Ehre. Im Uebrigen aber herrscht ganz die Schule, die Pedanterie, die hölzerne Durchpinselung und Anpinselung, die academische Leblosigkeit. Düsseldorf aber hat sich in den Sälen, die der älteren Künstlerverbindung gehören, sogar bis zur Lichtdrucknachahmung entwickelt, denn mit allzu grosser Nachsicht sehen wir überall auf den Wänden solche Bilder aufgehängt, welche wie bunte Lithographien wirken, so leer und kalt, so unecht in Localtönen erscheint das Meiste. Die Düsseldorfer Secession aber macht einen äusserst unruhigen, fleckigen Eindruck. Man arbeitet hier sehr viel in plein-airistischen Manieren, aber man betreibt es in Extremen. Man sitzt auf einem Standpunkt wie in den Anfängen der Freilichttechnik. Die Verfeinerung, zu der man es indessen in Karlsruhe, Berlin und München hierin gebracht hat, indem man gleichzeitig auch wieder manche alte, gute Maxime aufnahm, scheint hier nicht Eingang gefunden zu haben. Aus Holland und Belgien merkt man Einflüsse, aber sie wirken wie Import, und was sich bei den Holländern aus ihrer Natur erklärt, das erscheint in Düsseldorf vielfach nur aufgepfropft. Jernberg, Liesegang, Munthe repräsentiren die besseren unter den Düsseldorfer Erscheinungen.

Dresden, wie schon bemerkt ward, steht dagegen besser auf dem Platze. Es giebt sich vor Allem nicht als eine Bilderfabrik, denn als solche erscheint Düsseldorf; es zeigt ein intimeres Schaffen und Streben und bestimmte Kunstziele. Es marschirt unter denen, so weit es sich um das jüngere Geschlecht handelt, die an einer Verfeinerung des Impressionismus und der Freilichttechnik arbeiten. Reizvolles hat man erreicht. Karl Bantzer's zartes Wiesenbild ist schon erwähnt; ein höchst feinsichtiger Künstler ist Paul Baum, der die zartesten Luftstimmungen und meteorologischen Zustände mit traulichem Blicke festhält. Franz Hochmann, von dem eine Schafheerde im vollen Licht sehr plastisch wirkt, Stagura, der einen nicht minder körperlich im Herbstlichte hinschreitenden Bauern flott hingestellt hat, gehören zu den Besten aus Dresden. Robert Sterl mit einem guten Vorfrühling u. A. stellen eine neue Schaar dar, die ganz modern schafft und eine eigenthümlich verfeinerte, zarte Technik übt im impressionistischen Sinne. Pietschmann, der zwei glänzende Rücken von Adam und Eva im Paradiesgarten in v. Hofmann'scher Mythenstimmung zur Schau stellt, modellirt sehr schön und weiss eine starke Leuchtkraft durch den Widerspruch seiner goldigen und gelben und rothrosa Töne zu erzielen. Unter den Bildnissen frappirt ein von Felix Borchardt gemaltes Portrait des Romandichters Königsbrun-Schaup durch vollendete Charakteristik und eine leichte, in flotten Flächen zusammengebrachte Modellirung bei grosser Feinheit des Tons. Sehr zurückgegangen erscheint dagegen Werner Schuch, der jetzt zu den Dresdnern zählt. Im Ganzen spiegelt die jüngere Dresdner Schule in ihrer Technik und zarten Sehweise auch die Eindrücke der zartgestimmten Dresdner Umgebung wieder, die man unermüdlich im Freien studirt und aus der unwillkürlich ein bestimmter Grundcharakter in die Malweise der Talentvolleren übergeht.



Ernst Schmitz. Bei Grossmama

Wie sehr diese Grundcharaktere, wie Natur, Umgebung, eigene Rasse und die Rasse derer, unter denen man lebt, die Malweise, die farbige Hauptstimmung der



Vincenzo Caprile pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ostermarkt in Neapel.



Otto Strützel. Das alte Rathhausthor in München

die Iris, die Netzhaut der Maler entwöhnt, den vollen Strahlen der Sonne zu begegnen. Die Engländer aber, umgeben von lauter blonden, schmalhüftigen, rosenwangigen Mädchen, die mit Vorliebe sich in lichten Frühlingsfarben tragen, haben auch blonde Töne fortwährend im Pinsel und ihr Schönheitsideal im Nackten ist das treue Abbild des Wuchses der Angelsächsin. Ein paar Schritte weiter und man tritt in den Saal der Spanier, wo sogleich Alles mit starkem, kraftvollem Roth auf das Auge eindringt. Es hängt hier kaum ein Bild, wo nicht ein rothes Tuch, eine rothe Schärpe, ein rother Rock in heisser Gluth der Farbe das Farbenthermometer hinauftriebe und die übrigen Farbenwerthe sich nachzöge. Dagegen waltet in Holland und Dänemark das Grau überall vor; es ist in der Landschaft an sich das herrschende und es hat auch die Augen der Maler mit dem Staar belegt; sie sehen Alles aus dieser

Kunstwerke eines Landes bestimmten, das ist vortrefflich auf der Jubiläums-Ausstellung zu studiren, wenn man in die Säle derjenigen Länder tritt, die wie England und Spanien oder Schweden am Besten vertreten sind. Im englischen Saale ist Alles auf weiss, rosa, auf zartes, lichtes Gold oder Violett gestimmt: blond ist der Grundcharakter aller Eindrücke, aber auch plastisch bestimmt, auf's Feinste modellirt, voll edler Charakteristik ist Alles. Die Schotten, die darunter eingesprengt sind, dagegen fast schwarz, niederländisch, düster. Man sieht, schottische Nebel und schottische Hochmoore haben die Pupille,

Tonart heraus. Sonniger ist Schwedenland, melodienreicher ist das Volk, gesangreich, reich an lyrischer Dichtung ist die blonde Rasse dort, weicher klingt die Sprache, als in den grauen Ländern Holland, Dänemark und Norwegen, und siehe da! auch die Maler sind bunter, Liljefors wetteifert sogar mit Böcklin an Tiefe und Farbengluth der Tinten, Zorn schreitet mit glühendem Roth einher. Am Auffälligsten ist der Unterschied zwischen Holland und Belgien, die doch Nachbarländer sind. Der belgische Saal glänzt in lauter ausgesprochenen, freudigen Farben bei voller Bestimmtheit der Gestalt, die Holländer

sind grau, jede Farbe ist wie in Regennebel getaucht und Meer, Haus, Baum, Strauch, Mensch und Thier sind unbestimmt, als wären sie mit dem Auge eines Kurzsichtigen angesehen. Dänemark ist geradezu kalt, kalt wie das grüngraue Auge so manches Dänenkindes.

Mit grosser Genugthuung weilt man in den englischen Sälen. Der grosse Kunstfleiss, die Solidität der Malweise, die hier vorherrscht, die Gestaltungskraft und die keusche Wahrheit des Körperstudiums und des Naturstudiums, die Naivität, welche eben ganz nur England, nur englische Gesichter, englische Körperbildung und rosenfarbige Wangen einer wohlgepflegten Rasse wiedergiebt, weil sie es so und nicht anders sieht, kann als gutes Beispiel gelten. Der deutsche Maler ist zu leicht geneigt, einer Theorie, einem blossen Geschmack zu folgen. Bald taucht er Alles in eine dunkle Brühe, weil's plötzlich Mode wird, bald wird Alles auf die extremsten aufgelichteten Töne gestellt, aber nicht, weil man es so sieht, sondern weil's «Richtung» ist und ward. Die Engländer verrathen hier auf der Jubiläums-Ausstellung, wie man es auf ihren Inseln genauer beobachten kann, dass sie harmloser in die Natur blicken. Es gab eine Zeit, wo sie viel Fades, Süssliches nach unserem Geschmack verbrachen und man in Deutschland verächtlich auf England blickte, weil man meist nur die Vervielfältigungen der Unmasse mittelmässiger Malwerke sah, die London hervorbringt. Seit die Engländer aber sorgfältiger gelernt haben, das Gute auszuwählen, seit in Paris und Deutschland die Freilichtmalerei aufkam und sich herausstellte, dass unter den Engländern Turner schon längst in solchem Bestreben vorangegangen war, da in englischen Galerien gar manches Werk solcher Art schon hing, das der deutsche Beschauer einfach nicht verstand — seitdem steht England mit in erster Linie als ein Malerland in Europa. Es behauptet diese Stellung gegenwärtig in Berlin. Besonders gut verstehen es die Engländer, das Durchscheinen des Fleisches, da sie meist in heller, hochgestimmter Lichtfrische malen, zu schildern und es ist für sie hierbei charakteristisch, dass sie immer mit echten Mitteln der Palette, ohne Lasuren verfahren. Den Reigen mag Alma Tadema beginnen; «Juwelen» heisst sein Bild; drei Griechinnen auf einer Marmorbank, habgierig und lüstern den Schmuck betrachtend, den Eine von ihnen in der Hand aufgerafft hält. Aeusserst zart ist die Charakteristik der Köpfe: Engländerinnen, die doch Griechinnen sind, denn die Kenner wissen, dass der sogenannte griechische Typus, der im Alterthum der blonde arische, dorisch-germanische war, durch ein wundersames Völkerschicksal sich in der Hauptsache nach England gerettet hat oder auch durch die Mischung arischer Stämme in Albion sich dauernd neu erzeugt. Es steht diesen englischen Malern so gut an, griechische Gesichter zu schildern, denn in jedem Londoner Theater sitzen diese Schönen reihenweise leibhaftig da. J. Poynter ist mit zwei Bildern gut vertreten. «Als die Welt noch jung war» zeigt knöchelspielende Griechinnen von feinster Transparenz des lichten Fleisches und in Bewegungen, Mimik, Haltung wunderschöner Augenblicksfixirung. Poesie der Gestalt waltet hier, wie auf so vielen andern englischen Bildern. Eine allegorische Gestalt der Wahrheit, mit Senkblei und Spiegel in der Hand, hat G. W. Joy in London gesendet. Es ist ein weiblicher, jugendfrischer Körper von wundervoller Durchbildung und vollendetem Studium, in einer lichten Fleischmalerei gehalten, der man tizianische Vorbilder ansieht, aber frei der Natur abgelauscht. Bouguereau würde kalt und schematisch dagegen wirken. Wärme und feine Wahrheit des Tons überzeugen. Daneben hängt ein wunderbar zartgestimmtes Landschaftsbild von Waterlow «Goldener Herbst» mit englischen Kreidebergen im Hintergrund, zart, blass, goldig, wie nur jemals englische Landschaft erschienen ist. Bedeutend ist England immer in der Bildnissmalerei gewesen. Seit van Dyk's Anwesenheit in England hat sich unter seinem Einfluss und auch später in einer Wechselwirkung mit Antwerpen eine englische Bildnissmalerei entwickelt, die durch die sichere, gehaltene Charakterisirung und Feinheit der Modellirungen fesselt.

Walter Ouless hat drei Bildnisse gegeben, die zwar nicht das Höchste von englischer Personenmalerei bilden, aber sofort in's Auge fallen durch die monumentale Haltung und einen gewissen historischen Zug. Nicht die grauen Töne van Dyck's, nicht das Braun waltet hier als Werthmesser der Farbensprache vor, sondern ein diskretes Weiss. Denn der Engländer hat in seinem Lande dieses frische Weiss, Roth und Rosa an sich; die Maler geben nur wieder, was sie ehrlicher Weise sehen. Melton Fisher hat zwei gute Bilder da; ein Damenbildniss, in einer sehr feinen Flächentechnik zusammengebracht, erfreut ungemein. Und dann die Schotten! Nisbeth, Brown! Diese neuen Rembrandte des Aquarells, welche Kraft und Macht liegt in ihrer Ansicht und Auffassung der Natur! Brangwyn's «Fischzug» mit seiner glasmalerartigen, durchsichtigen Flächenmalerei in dünnem Vortrag wird man nur dann ver-

stehen, wenn man auf der See das Verdämmern der Gestalten gegen die Wassermasse in ähnlicher Weise gesehen hat. Es ist Wahres darin, wenn auch vielleicht die Mittel, mit denen der Eindruck erzielt wird, ungewohnt sind. Glänzend sind die niederländisch wirkenden Markt- und Volksbilder von John Terris, der zu den Schotten gehört. Walter Crane, von dem neuerdings allzuviel Aufhebens gemacht wird, hat einen heraldischen Ritter, der mit einem heraldischen Lindwurm kämpft, in heraldischen Farben auf's streitbare Ross gesetzt. Diejenigen, welche in einem süssen Nichtkönnen oder in einer künstlichen Schablonisirung der Natureindrücke «Stil» sehen, werden hierin England «modern» finden. Aber Stil und Schablone ist zweierlei und Heraldik ist eine Wissenschaft für sich, die man nicht für das höchste Ziel der Kunst halten sollte. Sonst sind die englischen Neunazarener in Berlin nicht vertreten. Dafür ist das eigentlich malerische Können Englands in bester Auswahl zu betrachten.

Paris, Frankreich! Die Schule waltet vor und es ist eigentlich gar nichts recht Bezeichnendes zum Lobe dieses Theiles der Ausstellung zu sagen. Das ist nicht Paris, das ist nicht Frankreich. Das sind einige zufällig zusammengekommene Bilder von geringem innerem Leben, und Atelierschrullen neben Ateliermühsal. Einige Ausnahmen sind nennenswerth. Von Besnard ein weiblicher Act, entzückend gezeichnet und studirt, mit lichtem Weiss und lichtgoldgelben Reflexen zur Fleischwirkung bestimmt. Welch' ein Räthsel ist das menschliche Auge und die Materie des Leibes selbst! Wenn Rubens beinahe purpurfarbige Gluthreflexe in die Achselhöhlen und Bauchfalten seiner nackten Männer wirft, weil er es unter gewissen Bedingungen so gesehen hat, er erreicht den Eindruck der fleischlichen Wahrheit da, wo dieser Besnard dasselbe erzielt mit den zartesten strohfarbenen und bläulichen Werthen, die im Zusammenhang mit anders gearteten Localwerthen doch zum ähnlichen Endeindruck wirken! Der kleine Besnard'sche Act ist wohl das Beste, was aus Frankreich da ist. Hunnen, die eine römische Villa ausrauben und eben die Weiber herausschleppen zu vergnüglicher Vertheilung, malt Rochegrosse. Er erscheint bedeutend verfeinert gegen früher, wo man seine riesigen blutrünstigen Historien in bengalischen Farbenbouquets sah. Das bengalische Farbenspectrum hat er beibehalten, aber im Kleinen malt er sehr schön fertig, weiss gut durchzubilden und charakterisirt die Köpfe mit ansprechender Genauigkeit des Blickes. Einen sehr feinen Act, eine im Profil sitzende Mädchengestalt, sieht man von Leroy; fast zerfliesst aber das Körperliche hierbei zu sehr in die duftig-violetten Töne, welche die Körperumdunstung und das von innen durchwärmte zarte Erröthen so eines Frauenfelles versinnlichen. Die Franzosen haben immer dazu geneigt, solche Dinge mit so viel Eleganz zu übertreiben, dass es dabei süsslich oder academisch wird. Wie sich ein Bild von der Beschaffenheit der Lemaire'schen «Ophelia» als Repräsentation Frankreichs einfinden konnte, erscheint beinahe unerkennbar. Es wirkt wie ein Buntdruck. Ein warmes, sonniges und liebenswürdiges Bildchen von André Brouillet schildert eine Mäherin, die im Heu eingeschlafen ist mit ihrem Kinde auf dem Schoosse. Die Sonnenbläue des Heufeldes liegt in wahren, milden Tönen über den Figuren, innig und schön ist der Ausdruck. Nennenswerthe Bilder sieht man sonst noch von Eliot, Lunois — die bekannten «spanischen Tänzerinnen» — und einige Raffaelli's. Dieser letztere Momentzeichner, dessen Talent fraglos ist, der aber denn doch nur mit denjenigen Mitteln charakterisirt, die ein reiferer Künstler immer verschmäht hat, kann Frankreich auch nicht gerade nach seiner günstigsten Seite zeigen. Die «Versuchung des heiligen Antonius» von Binet ist eine Höllenbreugheliade mit academisch-französischer Pedanterie als kalter Aufschnitt präsentirt, die noch weniger die Achtung vor dieser französischen Abtheilung steigern könnte. Sonst ist viel Fades, Pedantisches noch da.

«Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!» Wir treten in den Saal der Spanier. Alles Charakter, Alles stolze Haltung, der Stolz des neu-castilianischen Pinsels! Energie und Kraft der Farbe auf allen Wänden, volle rothe Pracht und Gluth und doch nichts Gemeines, nichts Grelles, Alles durch wohlthuende Gegenwerthe zurückbalancirt auf's Gleichgewicht beruhigender Empfindung. Und Temperament, Wille, selbstsicheres Können! Und vor Allem ein Zug in's Grosse, Historische. Auch das Genrebild wird nicht etwa nur in grösserer Dimension gemalt; ein stolzer Sinn weiss auch dem Volksleben die grosse Seite abzugewinnen, welche die Dimension rechtfertigt. So ist Viniegras grosses Bild des Stierkämpfers gehalten, der mit seiner Braut vor dem Altar sich zum Kampfe vorbereitet. Es ist ein typischer Moment aus dem Volksleben, es handelt sich um Leben und Tod, es ist auch ein Held in seiner Art. Und darum aus

dem Grossen heraus, im monumentalen Sinne! Wie schön ist der Ausdruck vertieft, wie edel componirt in all seiner schlichten Einfachheit der Anordnung und Haltung! Wie die Braut hingegossen neben ihm kauert! Wie ernst und bescheiden der Ausdruck seiner Bewegung! Und wie ungesucht und doch schön in Farben, ein Bild des Farbengeschmacks des spanischen Volkes! Gegenüber hängt Parladé y Heredias «Tag von Pavia». Hier merkt man die Schule des Pradilla; Franz I. ist im Begriff, als Gefangener sein Schwert zu übergeben. Es ist der Stil eines modernen Geschichtsschreibers in dem Bilde; wie Schiller den dreissigjährigen Krieg malt, so vornehm, so haltungsvoll, so gesättigt vom reiferem Geschichtsbewusstsein wissen diese spanischen Historienmaler einen bedeutungsvollen Augenblick zu erfassen. Und wie ist dies Bild gemalt! Welche Wirklichkeit, welche Körperlichkeit, welche ruhige Charakterschilderung! Und wie ist im Vordergrunde der hingestürzte Gaul modellirt! Als ob ein Bildhauer ihn hingelegt hätte. Gross, breit ist die Technik, aber Nichts um der Technik willen, Alles nur zum Ausdruck der Sache. Dann ist da Benlliure mit einem gespenstischen Nachtbilde des Charonschiffes, das über die düstern Fluthen des Styx hingleitet, von Schatten erfüllt, während aus dem Wasser die Verdammten auftauchen. Der Studienkopf eines Alten, so kraftvoll und energisch, als hätte ihn Luca Giordano oder Spagnoletto selbst gemalt. Welch' köstliche Gesellschaft sind die weintrunkenen Arbeiter, die Graner y Arrufi schildert! Welch derbe, greifbar kräftige Landmädchen die drei Frauenzimmer, die Aranda's Pinsel im gebrochenen Sonnenlicht um eine verknorrte Olive neckisch sich herumjagen lässt. Wie ist das bewegt und welches Licht, welche Sonne, ohne dass diese Meister nöthig haben, zu all' den kleinen Mittelchen unserer Flockenimpressionisten zu greifen, die sich mühsam an's Licht und an die Luft herantasten. Der Spanier, der gewohnt ist, im vollen Sonnenlicht zu leben, weiss, wie bestimmt Schatten und Licht sich sondert, wie die Sonne den Schatten in einem Gesicht geradezu herausschneidet und wie man mit einem entschlossenen Contrastmalen viel weiter kommt, ohne dass man Hauch und Duft einbüsst. Ueber welches Können verfügt ein Joaquin Lorella Bastida,



Alexander Koster. Dämmerstunde

wenn er uns im Eisenbahnwagen die bunten Mädchen und Frauen «Auf der Kunstreise», auf die Bänke schlummernd hingelegt, zeigt. Welche Flottheit der Zeichnung, welche Stimmung des Innenraumes, in den der Lichtabglanz fällt, welche monumentale Auffassung des Typischen auch hier. Beinahe wie ein Münchener, wie Hartmann, muthet Iiminez an, der im Walde ein junges Mädchen einer älteren Frau schweren Liebeskummer beichten lässt. Alvarez, Enrique Serra, José Gallegos, Masriera Manovens mit seiner schön studirten Büsserin, Galofre y Giminez u. A. bilden eine stolze Schaar von Künstlern, die alle mit freien, ehrlichen Mitteln, einer breiten, sonnigen Kunst huldigen und glücklich aus allem Kleinlichen, Experimentellen heraus sind, um ganz ihr Temperament wirken zu lassen.

Nicht entfernt so temperamentvoll wirkt Italiens Kunst; sie neigt, wie sich auch diesmal in Berlin zeigt, weit mehr zur zierlichen Nippsache, und man sieht im Ganzen die italienischen Künstler auch mehr bei einer gewissen Fabrikation befangen. Selten ein Zug in's Grosse, in's Monumentale; eine Mischung vieler Einflüsse aus Frankreich, Spanien und Deutschland. Einige sehr gute Bilder wird man indessen auch hier finden. Ciardi malt den Canale Grande mit einer Wahrheit und Kraft, die sehr von den conventionellen und unwahren Wasserbildern absticht, die man sonst von der Lagunenstadt sieht. Zanetti - Zilla bewährt seinen kraftvollen Pinsel. Dall'Oca Bianca weiss seine Figuren auf dem «Tanz der Fischermädchen» sehr gut zu be-

wegen; im Uebrigen indessen sieht man die wohlbekannten italienischen Manieren alle beisammen und sieht sie auch als Manier zumeist gehandhabt.

Schweden marschirt in vieler Hinsicht voran. Neben Liljefors, dessen «Enten auf dem Meere» wie ein Böcklin wirken, ist besonders Zorn noch glänzend und eigenartig vertreten. Das Bild einer trunkenen Coquotte, die aus dem Weinhause herauswankt, ist ausserordentlich in seiner Charakteristik und flotten Vortragsweise, eine das Experimentiren vor. Seit Jbsen es aufgebracht hat, seine Dramen mit einer Fragestellung zu enden, scheint das Fragwürdige zu schaffen auch allgemeine Losung bei diesen Nordländern. In malerischer Nebelgrotte sitzen sie und zerbrechen sich den Kopf, wie man neue Methoden ausfindig machen könnte, die Dinge anzusehn; oft ist es ein blos spielerischer Dilettantismus, ein lediglich symbolisches Malen, ein Charakterisiren mit Mitteln der malerischen Abstraction, ein seltsames Herumzehren an



Christian Kröner. Pürschfahrt nach dem Regen

breite Improvisation. Nicht minder feingestimmt eine Badende, die zwischen Klippen zum Wasser hinabsteigt, in der Rückenansicht aufgefasst. Thegerström malt ein meisterliches Roggenfeld, Pauli's «Sommernacht im Norden» und einige sehr gute, echt künstlerische Bilder des Prinzen Eugen von Schweden geben einen hohen Begriff von der sonnigen und melodiereichen Kunst seines Landes. Bei den Norwegern hingegen herrscht eigenen Bärenpfoten nach dem Spruche Derer, die da «gleichen Bären, die immer an eigenen Pfoten zehren». Munthe mit seinen Ornamentmärchenbildern zu Glasmalerzwecken übertrifft seine Landsleute alle im Ausdrucke der Dinge durch rein abstracte Mittel.

Einflüsse aus diesen Ländern, sowie aus Holland, zum Theil aus England, mischen sich unter den amerikanischen Bildern. Dort ist es augenblicklich Mode,

nur den Localton glatt hinzustreichen und platt stehen zu lassen, alle Zwischentöne zu übersehen und die Figuren hinzuschneidern, wie man eine Butterstulle aufstreicht. Darin geht Melchers talentvoll voran und Andre folgen. Ausnahmen machen solche Bilder, wie der Kampf zweier prächtiger Bullen von Henry Bisbing, denen die liebebedürftigen Kühe mit gehobenen Nüstern zusehen, wer von den beiden Blutenden Sieger bleiben wird. Russland zeigt das gewohnte Ansehen: ein Nachhinken in alten Manieren, eine Filiale der Berliner Bilderconfection. Aber Eines ist darunter, das reichere, modernere Kunst vertritt: eine Magdalena von Iwan Porfirow in Petersburg, die, aus ihrer unterirdischen Kammer herausgekrochen, auf dem Wüstenboden hinrutscht, die Lampe neben sich gestellt. Ein schön studirtes Werk, in Licht- und Luftwirkung, in körperlicher Plastik und Bewegung bedeutsam aufgefasst. Die Portugiesen zeigen eine sehr bestimmte Physiognomie. Hier herrscht das Schwarze und Graue in eigenthümlicher Mischung; Salgado malt einen Jesus in Gethsemane, die lichte Gestalt gegen den dunklen Grund hoher Berge gestellt, in dessen Erscheinung viel Stimmung und Poesie liegt.

Belgien zeigt alle neueren Schulen, die in Antwerpen und Brüssel neben einander walten, gut vertreten. Die feste Hand, das formenbewusste Sehen, die modernisirte Kunstweise eines Holbein und Dürer oder Lionardo herrscht vor. Es ist zwar verrückt, wenn Leempoels hundert aufgehobene Hände mit allen möglichen hierarchischen Fetischen gen Himmel reckt, ohne die Männer, die dazu gehören, daranzuhängen, aber gemalt sind diese Hände wie von alten Meistern. Und wie er Köpfe holbeinisch zu charakterisiren weiss, das bewährt sich auch hier. Edmund van Hove ergänzt mit einem hervorragenden Triptychon «St. Johannes, Maria, Lucas» vortrefflich verwandtes Bestreben. Die modernen Lichtmalerkünste verstehen die Belgier zum Theil verblüffend, und Alle malen sie mit einem festen Pinsel in reingemischter Farbe.

Nur einen technischen Ueberblick boten wir. Was bleibt uns übrig? Wie wenig; wäre ein Ueberblick über höheren geistigen Inhalt einer solchen Ausstellung zu geben. Kühe und Ochsen, Gegenstände mit und ohne Licht — aber wie Weniges, das zum geistigen Nachdichten und Mitdichten reizen könnte! Einiges, was dazu aufforderte, ist gewürdigt. Vielleicht verhilft die Betrachtung der Plastik in der folgenden Ueberschau zu weiteren Aussichten.

II.

Welch edle, schöne Kunst ist die Plastik! Welcher sättigende, immer erneute Genuss erwächst aus dem Anschauen eines räumlich und leiblich zur greifbaren Körperlichkeit gediehenen Menschenabbildes! Wie gewaltige Freude ergibt sich, wenn der Bildhauer es verstanden hat, Stellungen, Ueberschneidungen und Lagen der Glieder eines organischen Gebildes zu finden und darzustellen, in denen eine neue Seite der Formenschönheit und Formenkraft sich enthüllt! Ein Leib, ein Kopf, Arme und Beine sind die Elemente, mit denen er schaltet, aber welche Fülle von Empfindungen, von Sinneserfreuungen entstehen aus den Beziehungen, in welche diese Glieder und ihre Formen nach Alter, Geschlecht und Wachsthum zu einander treten, wenn eine Leidenschaft, eine Willenserscheinung, eine Handlung, ein Leiden oder sonst ein lebendiges Thun sie bewegt! Mitschöpferisch werden wir im Anschauen thätig und jeder kennende Beschauer fühlt sich selbst als einen Prometheus, der Menschen formt nach seinem Bilde. Weit mehr, als im Anblick eines Malerwerks, werden seine organisirenden Kräfte eingeladen, Schönheitsgenuss selbst zu schaffen aus dem anschauenden Nachorganisiren des plastisch belebten Marmors oder Erzes!

So schön ist diese Kunst und wie stiefmütterlich wird sie behandelt! Wie schlecht behandelt wird sie auf unsern Ausstellungen, wie schlecht selbst in Berlin, wo doch eine gewisse Blüthe der Bildnerkunst seit Rauch nicht verwelkt ist! Wie ungünstig stellt man die plastischen Kunstwerke auf; wie tödtet das Oberlicht unserer Kunstsäle, die meist nur für die Wirkung der Malerfarbe gebaut sind, die Formen und den Charakter der Gestalten! Und nun will es das Geschick, dass seit mehr als einem Jahrhundert die Bildhauer auch noch auf ein Material angewiesen sind, das am Wenigsten eine solche Behandlung verträgt, wie es am Wenigsten den vollen Urgenuss der Formen vermittelt, den leidigen schwefelsauren Kalk, den Gyps! Im Skulpturensaal der Berliner Jubiläums-Ausstellung sind die plastischen Kunstwerke aufgereiht wie die preussischen Regimenter in Paradeaufstellung. Will man ein Werk von allen Seiten geniessen und betrachten und den Hauptreiz des Bildhauerwerkes, nämlich seine Durchbildung und Formensprache, seine Komposition von allen Seiten geniessen, so läuft man meistens Gefahr, mit dem Rücken gegen das Nachbarkunstwerk anzurennen. Der Genuss und die rechte Beurtheilung der Kunstwerke wird dadurch recht wenig gefördert.

Ist es ein Wunder, wenn unter solchen Verhältnissen, die ja auch anderweit bestehen, die Bildhauer in ein wundersames Versuchen, ein Herumtasten in allerhand kleinen Manieren und Kunstgriffen verfallen sind, mit denen sie irgend eine Nebenwirkung zu erreichen suchen, da die Hauptwirkung nicht zu erzielen ist? Der Eine versucht es mit dem Antönen des Gypses, bald in stumpfen Farben, bald im Bronceton. Das Letztere ist bei Weitem das Anmuthigere und Zweckmässigere, wie sich auch diesmal in Berlin ergibt. Ein Anderer sucht den runzlichen Eindruck nachzuahmen, den die Plein-airmaler, welche auf Kreidegrund mit lufttastendem Pinsel arbeiteten, in ihren Bildern erzielten, diese flockige, schwammige Vortragsweise. Man bildet alte Männer und magere Weiber, die nur aus Haut und Knochen bestehen und betont das Runzeliche dermassen, als hätten diese Wesen die Häute von ausgestopften Elephanten oder lebendigen Nashörnern. Wie gering und niedrig erscheinen in der Wirklichkeit die Falten, Fältchen und Runzelungen selbst der rauhesten Menschenhaut im Verhältniss zum ganzen Formencharakter des Menschen und der in Schatten und Licht sich stets herausmodellirenden Structur seiner Muskeln und Glieder! Aber gewisse Bildhauer empfinden dieses minimale Verhältniss durchaus nicht; sie müssen in Thon und Gyps die Sache übertreiben und nehmen mindestens um einen Millimeter die Hauterscheinungen zu stark. Dann werden noch Gewänder darübergelegt wie nur etwa altwaschene, stockig gewordene Leibwäsche ihre Falten schlägt, und um den Eindruck zu vollenden, wird das ganze Kunstwerk mit schmutzigem Gypsstaub von oben bis unten verrieben, so dass in die Leib- und Kleidfalten hinein möglichst dichte Schmutzschichten liegen. Damit ist der «naturalistische» Eindruck fertig; es sieht aus, wie grau in grau auf Kreidegrund hinschraffirt und Alles ist erzielt, nur gerade kein plastisches Leben. Wir sehen auf der Jubiläums-Ausstellung Künstler wie Ernesto Bazzaro (Das Findelkind), Guillaume Charlier zu Brüssel (Misère), Eberlein (Pietà), Hugo Elmquist in Paris (Der Greis), Jules Lagae in Brüssel (Sühne) u. A. sich dieser Manieren bedienen. Es ist ausserordentlich schwer, diese Art von Kunstwerken zu geniessen; die vielen kleinlichen Falten, Runzelungen, mit Gypsstaub erfüllt, verhindern, dass starke Glanzlichter und Reflexe des Materials in sich selbst entstehen und ein inneres Verständniss der Formen und der Bewegung ermöglicht wird. Man sieht, dass die Künstler eine besondere Tiefe des Gemüthsausdruckes anstreben, und wenn v. Gebhardt oder ein alter kölnischer Meister dergleichen malt, so kommt wohl auch dieser Gemüthsausdruck voll zur Geltung. Im Gyps dagegen verschwimmt der plastische Ausdruck in sich selbst und es macht nervös, diese zerknitterten Menschenabbilder anzusehen; sie wirken wie Pappe.

Gewiss ist dieses Experiment eine der Folgen unseres Ausstellungswesens. Man hofft, bis zu einem gewissen Grade durch malerische Wirkung zu ersetzen, was der kalte Gyps und die schlechte Beleuchtung verschuldet. Nun, in diesem Dilemma ist das Rathsamste, die Kunstwerke womöglich nur in Marmor oder Bronze an die Oeffentlichkeit zu bringen. Der Marmor hat durch sein inneres Licht, das aus seinem krystallinischen Charakter entspringt, die Eigenschaft, dass er fast gar nicht tot zu machen ist, und die metallischen Reflexe der Bronce kommen ebenfalls, selbst unter ungünstigen Lichtverhältnissen, dem plastischen Kunstwerke belebend zu Hilfe. Ausserdem würde es jedem feinfühligen Bildhauer leid thun, einen schönen Marmor, der so herrlich den Charakter des Fleisches und der Formentransparenz des Muskels durch die Haut nachahmt, zu solcherlei zerknitterten Hautmenschen zu verunstalten.

Eine andere Manier, die in mehrfachen Exemplaren auf der Ausstellung vertreten ist und wiederum in der Marmortechnik sich bemerkbar macht, kann man an der Marmorbüste einer Märtyrerin von Adolfo Wildt in Mailand, wie an einigen Köpfen von Hinterseher und Hudler in München beobachten. Es ist die Manier der Verschleierung des Ausdrucks der Augenlider und derjenigen Gesichtstheile, welche die Träger der Mimik sind. Diese Köpfe sehen aus wie von einem kurzsichtigen Auge angesehen, das auf gewisse Entfernung auch wie verschleiert erscheint. Die Bildhauer erreichen diesen Ausdruck zum Theil dadurch, dass sie, wie etwa Michelangelo an einigen halbfertigen Köpfen, den Stein nicht ganz herausarbeiten. In einigen Fällen verfährt man wie Maler, die sich der sogenannten Flächentechnik bedienen, indem man in kleinen Eckflächen die ganze Form zusammenbringt und gerade dann aufhört, wenn es gilt, die letzte Hand anzulegen. Vielfach aber ist es Mode, die Gesichtstheile, Augendeckel und Augenlid zu behandeln, als habe man ein Basrelief, statt eines plastischen Gesichts, etwa eine Form zu einem Pâte-sur-Pâte zu schaffen. Man nimmt die Breite, mit welcher der Augendeckel vom Augapfel losgeht, im Verhältniss zur Grösse des ganzen Kopfes, um einen halben, viertel



Willy Wunderwald. Flucht nach Aegypten

Millimeter zu schmal und verfährt, als sei der Marmor ein Bienenwachs, indem man in solcher wächsernen Schmalheit Lippenform, Augenwinkel und dergleichen herausarbeitet. In der That, ein Gesichts-Basrelief auf einem rund herausgehauenen Menschenschädel!

Es ist keine Frage, dass in einigen Fällen, wie bei den genannten Münchener Künstlern, eine gewisse Verfeinerung und ein zarteres Leben des Ausdrucks zu entstehen scheint. In anderen Fällen aber glaubt man Wachsköpfe zu Coiffeurzwecken vor sich zu haben. Sicher ist die Manier, wenn sie, wie zur Zeit, geradezu schulmässig auftritt, nicht gutzuheissen, denn in allen Fällen verwischt diese allzu dünne Art die Möglichkeit der Wirkung energischer Licht- und Schattengegensätze und etwas Zerflossenes kommt herein. Ein wohlgebildeter Schneemann, wenn sein Angesicht im Glanze der Frühlingssonne zu zerthauen beginnt, sieht ähnlich aus.

Man sieht an den vorgenannten Manieren einen Einfluss der modernen Malerkünste auf die Plastik, welcher auf missverstandenen Zufälligkeiten beruht, die mit der Hauptsache verwechselt werden. Man möchte Köpfe meisseln, die wie ein Lenbach'sches oder Erdtel'sches Porträt wirken sollen, ja, man ahmt womöglich geradezu den öligen Pinselstrich im Marmor nach — wahrlich ein Unternehmen, welches ganz verkennt, wie viel höhere, naturwahrere Ziele man gerade in diesem Material der Natur ablauschen kann.

Aber auch das Gegentheil kann man beobachten. Ueberall wird versucht und probirt, wie man die Ausdrucksfähigkeit der Plastik steigern kann. Einen sehr wirksamen Grift zur Belebung des Auges thut Josef Màgr in Leipzig. Er hat einen «Dämon» ausgestellt, einen höllischen Teufelsgeist mit sehr gut studirtem Akt und gut durchgeführtem Seelenleben der Muskulatur, die ganz die höllischen Empfindungen des Dämons in den Vibrationen der Formen ausdrückt. Das Auge des charakteristischen Kopfes hat er nun in der Pupille herausgebohrt und, indem er in der Schattenhöhlung die



Raffaele Tafuri pinx.

Ein wenig Politik.

Spitze des spiralförmigen Lichtastes, wie beim Krebsauge stehen lässt, in bekannter Weise den Pupillenreflex erzeugt. Das ist nichts Neues. Aber nun macht er noch etwas Anderes. Auf beiden Seiten des Auges, wo die Augendeckel in's Schläfenbein sich einsenken, hat er zwischen Augendeckel und Schläfenbein eine Spalte ausgearbeitet, etwa wie bei Puppenköpfen mit beweglichen Augendeckeln. Der tiefe Schlagschatten, der in diesen beiden Spalten entsteht und sie völlig ausfüllt, bewirkt eine solche Belebung des Augenausdruckes, dass der Dämon wirklich einen ganz dämonischen Blick zu haben scheint.

Es ist merkwürdig, dass die wenigsten Bildhauer bisher bemerkt haben, dass die Mimik des Auges am allerwenigsten in der Pupille liegt. Man gibt sich unendliche Mühe, von hier aus den Eindruck zu beleben. Die Mimik des Auges aber ist vielmehr in den Augenlidern, im Augendeckel, im Einsatz des Auges in's Schläfenbein und den Schädel und in den Augenbrauen, sowie in den Stirnfalten localisirt. Durch eine eigenthümliche Täuschung concentriren wir den entstehenden Eindruck auf die Pupille, die an sich, wie der ganze Augapfel, vollkommen mimisch ausdruckslos ist. Nur in Fällen, wenn durch das Blut im Augapfel Aenderungen entstehen, oder die glasige Wölbung des Augapfels ihre Curve etwas modificirt, tritt auch hier ein unmerklicher Beitrag zur Mimik ein. Von grösster Wichtigkeit aber ist gerade die Einsenkung des Augendeckels in die Augenhöhle und die Modificationen des Schattens hierin, je nachdem der Augapfel in Folge der Leidenschaft oder der Gemüthsbewegung sich in's Schläfenbein einlegt. Unser Leipziger Künstler hat das glücklich bemerkt und durch die Betonung dieses Ausdrucksmittels etwas erreicht, was die schönsten bemalten Pupillen und alle möglichen Edelsteineinsätze im Augapfel selbst niemals erreichen werden und erreicht haben. Man braucht aber blos den Kopf des Zeus von Otricoli anzusehen mit den Schatten, welche auch hier zwischen Augendeckel und Augenhöhlenumwandung herausgeholt sind, um zu wissen, dass einige antike Meister — nicht alle — den bewussten mimischen Kunstgriff auch schon gekannt haben.


Carl Larsson. Lisbeth

Vielleicht erscheint ein solcher Kunstgriff, wo so viel nach der entgegengesetzten Richtung herumgetastet wird von den Bildhauern, zu derb. Es kommt ganz darauf an, wie man's macht! Sicher aber beruht er auf einer plastischen Einsicht, die weiss, wo die Mimik des Gesichtes begründet ist.

Das ist also ein guter technischer Einfall. Genug indessen vom Technischen, sehen wir auch zu, mit welchen Gegenständen uns die Bildhauer auf der Jubiläumsausstellung unterhalten.

Ein guter Einfall, ein ausgiebiges Motiv zur Bewegung und Enthüllung der Körperreize ist für den echten Bildhauer schon das halbe Leben. Und es ist ein Glück, dass auch diesmal der Sinn hierfür nicht ausgestorben ist, dass mythische Vorgänge, allerhand Nixenzeug und Wassergethier und andere Erlebnisse des nackten oder bekleideten Menschenkindes da sind, welche sich an allen Gliedern der Evanachkommen «vom Wirbel, in's Rückenmark und bis in die grosse Zeh» hinein erzählen lassen. Das einfachste Motiv ist oft das beste. Da ist in Kopenhagen Rasmus Bögeljerg, welcher ein «badendes Mädchen» von annoch jungen Formen, aber schon gut entwickelter Weiblichkeit schildert und zwar im Begriff, sich mit dem Handtuch die Zehen des einen Fusses abzutrocknen. Sie thut das auf einem Bein stehend, gebückt, den abzutrocknenden Fuss auf's Knie heraufgezogen, das Tüchlein zwischen die Zehen hineinschiebend. Eine Stellung, wie sie schon tausend Männlein und Weiblein in ähnlichem Vollbringen angenommen haben, typisch, lebenswahr, und weil sie typisch ist, auch werth, im Marmor festgehalten zu werden. Man kann denken, welche Lagen der Formen zu einander hierbei entstehen, wie reizvoll der ganze Körper sich

präsentirt und wie anmuthig die Bewegung erscheinen muss, wenn sie gut ausgeführt ist. Und sie ist es, und wenn die nährenden Busenformen wie reifende Träubchen herabhängen und der Rücken sein liebliches Muskelspiel entfaltet, wie auf einer Quelle die Wellen auf der Oberfläche spielen, wenn die Hände gar geschickt Fuss und Bein fassen, so lässt der plastische Genuss Nichts zu wünschen übrig. Dann ist da ein napoletanischer Meister, Eduardo Rossi, mit der Bronzestatue eines Knaben, der in's Meer getaucht war, einen Polypen gefischt hat und mit der einen Hand den zudringlichen Gesellen mit gerümpfter Nase vom anderen Arm abzustreifen sucht. Man merkt, dass das schleimige Unthier fast wie eine Klette haftet, der Knabe zieht die grossen Fusszehen aus innerem Unannehmlichkeitsgefühl an den vorgestemmten Beinen in die Höhe. Die Bewegung ist meisterhaft durchgeführt, der Gemüthsausdruck und das Widerspiel der motorischen Muskelthätigkeit gegen die sensorischen Bewegungen auf's Reizendste beobachtet. Das Material der Bronze aber ist lebendig und ohne Schwere oder Formenleere sehr köstlich behandelt und benützt.



Dall' Oca Bianca. En avant les dames

Ein ähnliches packendes Motiv verwerthet Ernst Herter in Berlin. Da ist ein Kraken, «der Meertyrann», welcher eine fischschwänzige Nymphe und ihr Söhnchen zwischen seine Fänge bekommen hat. Wie ein weiblicher Laokoon sucht die bronzene Fischmenschin sich den Saugfängen des Quallenthieres zu entwinden. Denn als wären es lauter Blutegel, setzen sich die Saugnäpfe der Fangarme auf den Arm und auf den Leib des Weibes, um ihr einfach das Blut aus hundert solchen Saugnäpfen auszusaugen und sie ordentlich auszuschlürfen, woran sie elendiglich zu Grunde gehen wird. Sie nun wehrt sich gegen die umklammernden Fänge, die wie Wurzelläufe ihren Leib umspinnen; ihr Fischknäblein entfällt ihrem Arm und schreit, vergeblich sucht sie den Kraken von sich abzuwenden. Das ist sehr lebendig ausgeführt und der weibliche Körper in seiner Wendung hat dankbare Ueberschneidungen und Formenergieen.

Eine andere glückliche Idee hat Hans Hartmann-Maclean in Dresden. Er stellt eine Nymphe dar, ein derbes junges Weibchen von vollen mütterlichen Formen, ganz Weib, denn ihre Beine sind wohlausgebildete Menschenbeine. Auf dem Arm aber hält sie mit kläglicher Miene ein Faunkindchen mit halbflüggen Ziegenschenkelchen und säugt das kleine Monstrum. Der kleine Kerl hat sich dick und voll getrunken, man sieht es seinem kleinen Bäuchlein an; das Mutterglück aber ist nur gering, denn ach! es ist eben ein Faunchen. Das kommt davon, wenn menschenbeinige Waldmädchen und Baumnymphen, die den schönsten Umgang mit Dichtern und Heroen haben könnten, in ihrer Verblendung sich mit gewöhnlichen bocksbeinigen Panen einlassen! Nun hat sie auch so ein bocksbeiniges Söhnchen auf die Welt bringen müssen und die Reue ist gross. Hartmann hat mit derbem Realismus den Körper eines ordentlichen Waldweibes gebildet; wie sie dasitzt und die Kniee gegeneinander neigt, ist ausserdem ein sehr richtiges Bild der tränkenden Amme überhaupt. Dresden, das in Diez und Hartmann Vertreter einer kraftvoll realistischen Plastik besitzt, wird gerade durch dieses Werk besonders lebensvoll vertreten.

Wir nennen diejenigen Kunstwerke, welche in irgend einem Sinne in der Masse der Schöpfungen vortheilhaft auffallen. Constantino Barbella in Rom gibt den Gypskopf einer «Frau aus den Abruzzen». Hier fällt eine gewisse Grösse der Formung auf; ein Stil, die natürliche Grossheit der Züge in eine Grossheit des Vortrags übersetzend, etwa wie bei dem «sterbenden Alexander» der Antike. Es scheint nur zufällig, ist aber beachtenswerth. Als ein flotter und eleganter Marmortechniker erweist sich Donato Barcaglia in Mailand «Liebe macht blind», der ein wohlgebildetes Mägdlein schildert, auf dessen Schultern ein Amor reitet, der ihm unter Widerstand die Augen zuhalten will. Die Gruppe ist hübsch aufgebaut, flott belebt, ein bischen Salonkunst, aber mit

aller Kenntniss der Schönheiten des Marmors wie der Schönheiten des Menschen fertig gemacht. Einen gewissen Zug von ruhiger Grösse zeigen zwei Gypsgestalten des Mariano Benlliure in Rom, «die Schifffahrt» und «die Eisenbahn». Die Erstere eine Frauengestalt, welche ihre Arme im Sitzen auf eine Schiffsplanke zurückgespannt hat, so dass die Brust herausgetrieben wird und der Kopf auf dem Nacken eine reizende Profilwendung macht. Die Andere ein kräftiger Athlet mit einem Eisenbahnrad in der Hand, stiernackig, ein arbeitshagerer, kühn dreinschauender Energiekopf. Das Allegorische ist mit ein paar Emblemen erledigt; dafür ist aber auf einen Ausdruck der Köpfe und der Leiber, welcher ungefähr die Kräfte und die Empfindungen versinnlicht, die auf Schiff und Eisenbahn menschlich entwickelt werden, künstlerisch-plastisches Gewicht gelegt. Man sieht, dass Michelangelo den Meister günstig beeinflusst, die Lage der Glieder ist mit ruhig-schöner Grösse besorgt. — Nicht dasselbe könnte man von dem grossen allegorischen Modell der Verbrüderung zwischen Nord- und Süddeutschland, vom Kaiser Friedrich-Denkmal bei Wörth sagen, dessen Schöpfer Max Baumbach in Berlin ist. Es ist ein ziemlich schwülstiger Germanismus, der sich hier die biedere Rechte presst, ein Muskelhuberthum, welches bedenklich nach Bayreuther Operngermanenthum schmeckt und jenen renommistischen Zug athmet, der nach 1870 in die Berliner Vaterlands-Verherrlichungskunst gekommen ist. Weit besser ist die Reiterfigur des Kaiser Friedrich selbst vom Wörther Denkmal. Es ist schon erfreulich, hier einmal ein Pferd in feurigerer Bewegung mit seinem Reiter zu sehen; und gut charakterisirt, in historischer Grösse aufgefasst ist der Sieger von Wörth. Sonst aber bleibt für eine ganze Reihe von patriotisch-historischen Standbildern, Reliefs etc., die auch diesmal in Berlin sind, diese reclamesüchtige Theaterbildhauerei bezeichnend, diese byzantinische Aufgeblasenheit, diese Tamtam-Plastik.

Das Auge sucht nach erfreulicheren Erscheinungen und findet in Peter Breuer's grosser Marmorgruppe von Adam und Eva etwas, was Berlins Plastik im schöneren Sinne rechtfertigt. Es ist sehr wahr und ausdrucksvoll gedacht, wie die kauernde Rieseneva vor Scheu förmlich in den Adam hineinkriecht, der sie, gleichfalls kauernd, zwischen seine Beine genommen hat und trostlos, reuevoll, Menschenloos ahnend, das gefallene Weib in seinen Schutz nimmt. Der schöne Contrast männlicher und weiblicher Formen kommt bei diesem Ineinander der Leiber und Glieder zu bedeutender Geltung, und ein grosser Zug, ein Sinn für den Gewalteindruck der vergrösserten Menschenform, ein gutes Bewusstsein des



Gerke Henkes. Das Morgenblatt

Marmors und seiner ästhetischen Leistungskraft verleiht dieser Gruppe einen hohen künstlerischen Rang. Man merkt, dass dieser Künstler etwas empfunden hat von der Grossheit, mit welcher die Leiber der Parthenon-Sculpturen den Marmor vermenschlichen, und er hat hierbei gelernt.

Des Enfans in Brüssel setzt ein Weib mit heraufgezogenen Knieen auf den Boden, lässt sie das Kinn mit den Armen auf die Knie stemmen, starr vor sich hinschauen und nennt das Ganze «Räthsel». Beine und Arme verjüngen sich sehr schmal nach Füssen und Händen zu; es scheint irgend eine französische Rasse, aber es liegt Ausdruck und Charakter darin. Eine gut

studirte Grabfigur, über einer Urne trauernd mit schön ineinander gelegten Händen, von Richard Fabricius, breit behandelt, in grossen Flächen die Gewandung drapirt, fällt als Dresdner Werk vortheilhaft auf. Es sind noch mehrere Werke vorhanden, welche die moderne Manier zeigen, in Gyps und Marmor — sei's aus Realismus, sei's aus Bequemlichkeit — Frauen in filzwollene Arbeitsunterröcke zu stecken, welche im Stehen und Sitzen nur grosse platte Flächen ergeben, die man in Fliegenschachtelform rhombisch, kubisch, allenfalls rhomboïdisch zusammenschlägt. Kommt so etwas einmal gelegentlich aus charakteristischen Gründen vor, so kann man es ja gewiss gern ansehen, wird es aber zur äussern Mode, so muss daran erinnert werden, dass es so unplastisch als möglich ist und Schade um den Marmor, wenn er nur in solchen leeren Flächen liegt, Marmor, mit dem man Seide nicht nur, sondern die wundervollsten Draperien zur ausdruckvollsten Formensprache erheben kann. Ein Werk, wie Antonio Teixeira Lopes' «Wittwe» indessen — eine verschmachtende Arbeiterfrau, der das Kind hungrig an die Brust greift — verwendet die gleichen Flächen so schön und so charakteristisch, dass man durchaus gefesselt ist und diese Gruppe mit zum Schönsten auf der Ausstellung rechnen muss.

Neben diesem Portugiesen ist es auch ein Spanier, der durch energische Charakterisirungsgaben auffällt: José Reynés y Gurgui. Da ist eine fesche Andalusierin in Terrakotta ganz prächtig hingestellt, eine sinnlich übermüthige Bacchantin mit grosser mimischer Wahrheit und eine «Nervöse» mit vortrefflicher Beobachtung hysterischer Symptome im Antlitz gegeben. Alles nur Büsten und Charakterköpfe. Agnes Kjellberg in Paris glänzt mit einer äusserst flotten, ausdrucksvollen Büste des Dichters August Strindberg. Richard König in Dresden hat eine vollendet feine, zart charakteristische Bildnissbüste der «Frau Gr. W.» gesendet. Vortheilhaft fallen die Seffner'schen Bildnisse auf und unter den Besten glänzt Karl Satzinger in München mit der Büste des Schriftstellers W. Henckel. Ein junger Faun von Dominicus Sänger in München verblüfft durch die Frische des Ausdrucks bei scharfausgeschnittener Präcision der Formen.

Eine originelle Gruppe von Otto Petri in Berlin «Am Meeresgrund» darf nicht unerwähnt bleiben in einer Aufzählung der augenfälligeren Erscheinungen. Ein weiblicher Körper von weichen, rundlichen Formen liegt ertrunken am Meeresgrund. Ein kahlflossiger, fischäugiger Meermensch, über einen Stein gebeugt, betrachtet mit ungeheurer Neugier und Betroffenheit den schönen Leichnam. Die Gruppe erzählt ihre Geschichte in guter Körperkenntniss und reizt durch plastische Kontraste und märchenhaftes, inneres Leben. Dagegen ist eine Gruppe wie die Querol's in Madrid, ein erstochenes Weib mit einem darübergestürzten Knabenleichnam, «Sagunto», nur ein Haufen von aufeinander geschütteten Gliedern, bei dem nur wenig plastischer Reiz und sinnige Gliederung den Formenenergieen entsteht.

Arthur Volkmann in Rom, der etwas archaistisch der Antike nachstrebt, interessirt mit einem an's Ziel gelangten Renner aus der griechischen Arena, Johannes Hoffmann in Rom antikisirt gleichfalls indem er an einem griechischen Mädchen, welches sein Haar aufbindet, gewisse leibliche Eigenthümlichkeiten weiblichen Griechenthums nachahmt, aber er antikisirt mit Glück. Onslow Ford in London dagegen hat sich mit künstlerischem Verstand gesagt, dass, wenn magere Formen in Marmor abscheulich sind, sie um so interessanter in gegrünter Bronze erscheinen, und er hat eine «Echogestalt» geschaffen, bei der die Knochen der Rippen und der Schultern durch die Haut spiessen, die aber meisterhaft bewegt ist und die Bronze äusserst interessant belebt.

Denn das ist nun einmal das Wesen der Kunst, dass selbst das Verkümmerte und Hässliche zu reizen vermag, wenn es in einem Material dargestellt wird, welches als solches dann seine eigenen Reize wieder durch die Gestalt erhält. Die Aesthetiker und Kunstrichter werden gut thun, keine Gedanken über das Wesen der Schönheit und des Kunstschönen zu fassen, ohne sie im Zusammenhang mit den stofflichen Eigenschaften der Materie zu denken, in der das Kunstwerk sich vorträgt.

Es sind nicht allzuviel plastische Schöpfungen, ausser den genannten, auf der Jubiläumsausstellung, die ein gewisses Durchschnittsmaass des Könnens und des plastischen Sinnes überschreiten. Die Nachsicht, die man im Berliner Theile der Gemäldeausstellung hat walten lassen, hat auch die Bildhauerkunst nicht allzu günstig beeinflusst. Was sonst noch als hervorragend gelten kann, findet sich in der historischen Abtheilung, wo eine Reihe bedeutender Werke aus der Nationalgalerie und anderen Sammlungen zusammengestellt sind. Hier finden wir Begas mit seiner Bismarckbüste und anderen Werken als mit Schöpfungen ersten Ranges vertreten, während



Frithjof Smith pinx.

Schattenspiel.



Gustaf von Cederström pinx.

Wache an der Leiche Karl's XII.

das, was der Meister zum modernen Theil der Ausstellung beigesteuert hat, nur wenig erfreulich erscheint. Und diese historische Ausstellung ist werth, dass man ihr eine vergleichende Betrachtung widmet, denn in dieser nahen Zusammenstellung von Malwerken aus der Zeit von 1696—1896 ergeben sich einige Beobachtungen, die man in solcher Art nicht immer zu machen Gelegenheit hat. Aufgestellt sind eine Auswahl der besseren Werke, welche Berliner Meister seit Gründung der Academie geschaffen haben von Antoine Pesne und Josef Werner an bis zu den Tagen Böcklins. Massgebend freilich für die Auswahl war sehr oft auch nur der Gesichtspunkt, dass der betreffende Künstler Mitglied der Academie als Titularmitglied ist, oder einmal in Berlin eine Medaille erhalten hat; ja, manches Bild ist auch nur deshalb da, weil es in den Privatbesitz irgend eines Berliner Kunstfreundes gelangt ist. Aber eine Selbstcharakteristik der verschiedenen Geschmacksrichtungen, die in Berlin geherrscht haben, ergiebt sich doch unwillkürlich daraus, ungefähr spiegelt die Sammlung doch den Malergeist und Kunstkennergeist der berlinischen Kunstkreise wieder und in grossen, derben Umrissen ist es sogar eine Art Kulturbild. Bis zu einer Zeit vor etwa zwanzig Jahren ist dieses Bild sogar ziemlich einfach und übersichtlich; erst seit Berlin Millionenstadt und Weltstadt geworden ist, zeigt der Geschmack sich mannigfacher, universaler, wird er zugleich bis zu einem gewissen Grade Repräsentant des allgemeinen deutschen Geschmacks überhaupt. In dieser Zeit sehen wir nicht nur Menzel, sondern auch Böcklin, Lenbach, v. Uhde und so manchen anderen deutschen und ausländischen Meister beitragen zur Charakteristik des reichshauptstädtischen Geschmacks. Der märkische Sand hat seine Macht verloren, die Millionen haben auch aus allen Theilen Deutschlands ihre verschiedenen Geschmacksrichtungen mitgebracht.

Zur ungünstigsten Zeit, man sieht es an den alten Gemälden, hat die Gründung der Berliner Academie und mit ihr die Einfuhr des Interesses für bildende Kunst überhaupt auf märkischem Boden stattgefunden. Da ist ein Saal der ältesten Gemälde und Porträts von Antoine Pesne und Josef Werner, mit dem der Rundgang beginnt. Die Allongenperrücke beherscht den Saal. Friedrich der Grosse ist noch als ein Kind portraitirt, die Barbarina im Tanzreifrock, Graf Gotter, dann auch Friedrich der Grosse als König, König Friedrich Wilhelm I. u. A. Man erkennt den eklektischen Geschmack eines Künstlers



Peter Breuer. Adam und Eva

und einer Zeit, welche den Zusammenhang mit einem bestimmten Boden verloren hat und schon angefangen hat, Manieren, Malweisen, Ausdrucksmittel, welche grosse Meister wie Rembrandt, Rubens, van Dyk oder auch noch Guido Reni auf Grund lebendiger Beobachtungen an Menschen und Natur gemacht haben, als solche zu entlehnen und einfach den äusseren Habitus der Bilder und des Colorits nachzumachen. Wir sehen bald, wie der Maler dem van Dyk nachbosselt und sich in den grauen und aristokratisch aderbläulichen Tönen versucht, welche dieser beobachtet hat, wie der Versuch aber in kalte Kalkwirkung umschlägt. Wir sehen auch wohl, wie auf dem Bilde des Kupferstechers Schmidt mit seiner Frau, die Gebärden Rembrandt's nicht nur, sondern auch sein Farbenbouquet nachgeahmt. Aber es bleibt eine Coulisse, es bleibt Kostüm. Josef Werner sehen wir bald dem Einflusse des Barbieri, bald des Adrian van der Werff, bald des Poussin unterworfen; seine Allegorie der «Gerechtigkeit» zeigt eine niedergefallene Frauengestalt, welche die Beine emporspreizt, die schon ganz in den van der Werfft'schen Porzellanfleischtönen wirkt und sein Blau dazu verwerthet, während auf demselben Bilde auch gleich noch einige andere Meister vertreten sind.

Das wurde also auch Academieleiter, das sollte Schule machen und man kann denken, was daraus ent-

stehen musste. Nichts Bodenwüchsiges, keine Natur-Kunst, eine Kunst-Kunst, eine Kunst aus vielen Künsten, eine Schule der fortgesetzten Nachahmung von Manier zu Manier und noch dazu der schlechtesten, weil leichtesten Manieren. Noch heute ringt Berlin unter der Künstlichkeit dieser Schöpfung. Kanäle konnte man freilich auf Kommando anlegen, Sümpfe entwässern, auf dürrem Sandboden der Natur durch wirthschaftliche Kunst abzwingen, was sie schien versagen zu wollen — aber eine ursprüngliche Kunst konnte nicht entstehen, wenigstens nicht aus diesen Absenker-Elementen. Aber wie auf dem fernsten Felsen der Nordpolregion, wo nur ein eisfreies Fleckchen geblieben ist, doch die Vegetation sich ansiedelt und Pflanzen entstehen, die wirklich Kinder dieses Bodens sind, so lässt sich auch der Kunsttrieb im Menschen nicht einmal durch künstlichen Import ersticken. Er treibt aus eigener Kraft seine eigenen Gebilde. Nicht Pesne, nicht Werner u. A. konnten zunächst eine Berliner Kunst schaffen, aber als es dem grossen König gelungen war, die Sümpfe einigermassen zu entwässern, da wuchsen doch aus heimatlichem Boden Kunsterscheinungen auf im Zusammenhang mit der Zeit, die einen eigenen Sinn und ein eigenes Gepräge zeigen. Von Daniel Chodowiecki bis zu Adolf Menzel reicht eine wirklich berlinisch-märkische Unterströmung in der academischen Kunst Berlin's, in dieser leeren Allerweltskunst. Ohne Chodowiecki ist Menzel gar nicht denkbar; er vollendet das, was jener als treuer Beobachter seiner Umgebung begonnen hat und er erbt die Gabe einer besonderen Menschenbeobachtung und Charakterisirungsweise, welche ein ursprünglicher Ausdruck der Art ist, wie der Märker sich die Welt ansieht und über sich und seine Mitmenschen urtheilt. Vielleicht ist es aber auch das letzte Mal gewesen, dass auf dieser Jubiläums-Ausstellung diese Berliner Heimkunst ein eigenes Leben zeigt, die nur in wenigen Namen gegenüber dem Eklektikerthum der Academie hat aufkommen können — Chodowiecki, Meyerheim und Menzel sind eigentlich die Namen, welche auch die Sache erschöpfen, die in der Litteratur etwa Theodor Fontane und vor ihm allerdings von Glasbrenner bis zu Julius v. Voss viele Andere bezeichnet haben. Vielleicht das letzte Mal! Denn im modernen Berlin hat nun die Million der Zugewanderten immer mehr den alten märkischen Ortsgeist vernichtet; es sind ihrer zu Viele; nicht mehr die Mark, Alldeutschland wird sich in Zukunft aus dem Ineinanderschütten seines Blutes einen neuen Geist und ein neues Kunstgebräu erschaffen.

Diese Originalerscheinungen, die sich so scharf durch einen besonderen, charakteristischen Beobachtungsgeist aus der zweihundertjährigen Entwickelung ausscheiden, wie das Gold sich aus falschen Amalgamen niederschlägt, müssen wir ausnehmen in der folgenden Betrachtung.

Aber nun die Amalgame! Die weitere Entwickelung! Sollte man es für möglich halten, dass Antoine Pesne und Werner, ja, später noch Graff und Tischbein als grosse Maler erscheinen gegenüber dem, was nachher kommt? Denn allmählig, aber von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit unbedingter Sicherheit schwindet die Kunst des malerischen Sehens immer mehr! Wie sehr stehen noch die alten Eklektikerbilder und ihre Figuren im Mittel ihrer Umgebung! Wie sehen die Maler noch die Weichheit der Luftumrisse, wie sehen sie die Einzelnheiten der Structur eines Gesichtes und die bestimmenden Werthe, welche das fleischliche und seelische Leben eines Kopfes ausmachen! Noch bringen sie einen Reichthum an Zwischentönen und Vermittelungen, der ihre Gestalten wirklich von einer Luftschicht eingehüllt erscheinen lässt und der da weiss, dass das Fleisch eine lichtfangende, lichtreproducirende Masse ist, die ganz nach den Farbeneinwirkungen ihrer stofflichen Umgebung ein besonderes Leben entfaltet und in jedem besonderen Falle ein besonderes Aufleuchten schafft. Allmählig sehen wir dieses Bewusstsein schwinden, erst am Ende der Entwickelung, in den Werken, die zu unseren Tagen geschaffen wurden, ist allmählig die malerische Gestalt wieder gewonnen. Was dazwischen liegt, ist ein andauernder Verfall der Beobachtungsgabe und des Fleisses der Beobachtung. Blasser und blasser wird die Menschenerscheinung; Tischbein wirkt gegenüber Werner und Pesne schon nur wie eine Untermalung; schattenhafter wird die Farbe und immer häufiger werden die gleichartig getönten Flächen, immer mehr wird der Pinsel, der ein Werkzeug räumlichen Formgefühls war, zu einem Schablonenstift. Und die Menschengesichter und Arme, die erst verriethen, dass unter ihrer Haut das eigentliche warme Leben des Blutes und der Muskeln durchscheint wie eine liebliche Ahnung, sie werden mehr und mehr zu Wesen, die aus einer gleichförmigen, angemalten Porzellanmasse zu bestehen scheinen. Metallglanz, Perlmutterglanz liegt auf den Rundungen der schönsten Frauenarme, die Köpfe werden Puppenköpfe und der lebhafteste Ausdruck, den der Maler erzielt, wird mit den Ausdrucksmitteln des Panoptikums erzielt. In den Gesichtern

stehen platte, gleichtonige Farbenflächen einer Farbe, die man nie in der Natur gesehen hat, die aber «Fleischfarbe» heisst; ganze Parthien eines menschlichen Auges, die Art wie die Augendeckel einsetzen und aus dem Kopfe herauswachsen sieht man nicht; die Augenumrandungen werden zu mathematischen Curven, und kalt und glasig stehen die Erscheinungen im Rahmen. Und Diejenigen, die solcherlei Zeichnerkünste mit dem Pinsel verübten, galten auch noch als Maler; wie Viele aber gab es, die nur der blassesten Stiftzeichnerkunst fähig waren und so äusserlich beobachteten, dass sie selbst den Gemüthsausdruck ihren gezeichneten Gestalten immer nur mit den Mitteln einer verschämten Carricatur geben konnten. Alle Achtung vor dem grossen Namen des Cornelius! Aber seine «Erwartung des Weltgerichts» bedient sich in der That nur der Mittel einer verschämten Carricatur. Gebärden, Mienen sind nicht etwa unmittelbar charakteristisch, naiv der Natur abgelauscht wie bei einem Defregger oder v. Gebhardt oder Knaus, sie sind carricaturistisch erdacht, mühsam in der Phantasie abstrahirt aus einem Erinnerungsvermögen, das durchaus nicht die grosse Gabe der Momentphotographie des Gesehenen hat. Dieses Erinnerungsvermögen bewahrt nur einen gewissen Typus der Bewegung und der Mimik, die zarten Reflexerscheinungen des Gemüthsausdruckes im Antlitz und an den Gliedern werden zu künstlich überlegten Charakterstellungen, die fast durchweg um einen Grad forcirt werden. Vom räumlichen Zusammenbringen der Composition als solcher ist schon hier gar keine Rede mehr; die Figuren werden wie auf einem Damenbrett in leeren mathematischen Gruppen übereinander gebaut.

Sieht man ein Bildniss wie dasjenige, welches Antoine Pesne von dem Bildhauer King gemalt hat, mit den trefflich durchmodellirten Gesichtszügen und der darunter klar empfundenen Schädelform, so findet man erst mit neuesten englischen Bildnissen den Standpunkt wieder erreicht, den dieser Maler aus der grossen Schule der vorangegangenen italienischen und flämischen, auch spanischen Malerei noch ererbt hatte.



Richard Rusche. Sichernde Hirsche

Wie aber einzelne Künstler auf Grund ihres malerischen Genies selbst in den schlechtesten Zeiten doch immer wieder zu den alten Gesetzen kommen, welche ja nur die Gesetze der Natur selbst und des menschlichen Auges sind, das mit Fleiss und treuer Ehrfurcht beobachtet, das sieht man gerade hier besonders deutlich, wo man Adolf Menzel's grosses Staatsbild der Krönung Wilhelm I. in Königsberg gehängt hat und ein Meister wie Julius Scholtz schon im feinsten Luftton seine Gestalten hinzustellen weiss, während alle Anderen noch blankgewichste Metallknopfgesichter mit unmöglichen Schädeln in einem Raume malen, der durch die Luftpumpe dermassen ausgepumpt ist, dass nicht nur Sauerstoff und Stickstoff, sondern der heilige, schwingende Aether selbst entsogen ist. Und wie diese Künstler, so sieht man auch Böcklin schon in einem malerischeren Verhältniss zur Natur und zu den Mitteln, in denen wir Lebewesen sind und athmen, wo so viele Andere noch im besten Falle in der Farbe ein Colorirungsmittel sehen, mit dem man abstract hingezeichnete Menschenschemata hinterdrein allmählig ausfärbt. Nun, diese Art von Farbenanstreichen einer gegebenen Unterlage haben unterdessen die farbige Photographie und unsere lithographischen modernen Vervielfältigungsmittel bei Weitem übertroffen. Diese mechanischen Reproductionen sehen mehr, als manches lebendige Malerauge in den vierziger Jahren bis tief hinein in die sechziger Jahre dieses Jahrhunderts gesehen hat.

Wie reich, wie köstlich in der Wahl aller Mittel der Farbensprache weiss Menzel zu verfahren auf dem

Bilde der grossen Krönung in Königsberg! Wie weiss er das Impressionistische des Eindrucks vieler hundert Menschen im Hintergrund festzuhalten, wie verschwimmen sie allmählich hinten in der Luftperspektive und sind doch kenntlich durch diejenigen charakteristischen Merkmale ihrer Aureole in der Entfernung, durch die wir auch einen Menschen von Weitem zu erkennen pflegen. Die Dimension ist dieselbe grosse, wie bei A. v. Werner, aber wie sind die in der Nähe gesehenen Köpfe auf alle Werthe des Tons und der mimischen Charakterschilderung intim anzusehen trotz der grossen Dimension! Welcher Sinn für das Momentane der Bewegung, welcher Sinn für die Grenze des Momentanen und bei alledem, welch' ein historisches Kulturbild, eine Erzählung, welche zugleich die Seele der Zeit wiedergibt, wie nur jemals Gustav Freytag in seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit es ähnlich verstanden hat!

Nicht ohne Genugthuung darf man bei solchem historischen Rückblick auf das sehen, was nun die jüngste Zeit gebracht hat. Der moderne Ehrensaal, in dem wir in stolzer Ruhe Böcklin's «Prometheus» neben Lenbach's Wilhelm I. und Koner's Wilhelm II. sehen, wirkt schier wie ein Saal aus den Zeiten alter grosser Malkunst. Wie kostbar charakterisirt Herkomer seine englische Dame in schwarzem Kleide nicht nur durch die vollendet liebenswürdige Modellirung aller Feinheiten der Erscheinung, sondern auch durch den zart getroffenen Ton der Hautfärbung. Das Beste von den Gebrüdern Achenbach, von Angeli, von Gebhardt, Bockelmann, von Defregger, Meyerheim, Munkacszy, Pradilla — es wirkt in dieser vornehmen Zusammenstellung, in der durchgehenden tiefen Ruhe der Farbe in sich selbst und in der verfeinerten Beobachtung, welche hier das Menschenauge auf den Menschen thut, weit mehr, wie ein Stück historisch gewordener Kunst, als ein grosser Theil dessen, was in einer nicht lange vorher liegenden Periode die Nachahmung der Natur und die angeschaute Schilderung der Erscheinungen versucht hat, ohne doch den vollen Fleiss der unbefangenen Beobachtung zu besitzen. —

Es ist ein grosses, reiches Bild europäischen Kunstlebens, das an unseren Augen vorübergezogen ist in grossen Umrissen. Vieles ist erreicht, grosse Meister aller Länder geben mehr und mehr das volle Bild der Erscheinungen, lernen mehr und mehr, die Erscheinungen mit dem Hauch des Lebens umgeben, der aus der wechselseitigen Bedingtheit der Ursachen und Wirkungen die Dinge umspielt und umweht und Lebensgefühl auch in uns erweckt. In jenen Uebergangszeiten der Kunst, die wir nun allmählig überwunden haben, hatte Verstand, Phantasie und Geist sich gewöhnt, meist nur eine einseitige Beziehung der angeschauten Erscheinungen auf sich selbst zu sehen und darnach die Mittel der Darstellung zu suchen. Eine höhere, vernünftige Anschauung der Welt aber weiss, wie der Schein des beseelten Daseins und die Beseelung des Lebens in der Mechanik seiner Ursachen und Wirkungen erst aus der innigsten Zusammenempfindung aller Wechselwirkungen sich ergibt, ja, wie diese reiche, unerschöpfliche Wechselwirkung alles Geschaffenen, diese wechselseitige Bedingung der Erscheinungen der uns Sterblichen sichtbare Ausdruck einer Weltseele selbst ist. Eine Kunst, welche sich dieser beseelenden Wechselwirkung des Lebens auch in Farben und luftigen wie irdischen Materien bewusst ist, malt uns in der That aus einer reicheren Erkenntniss Gottes ein schöneres Bild von der Seele, die Alles durchwaltet und die uns dann auch im Kunstgenuss wahrhaft zu beseeligen im Stande ist.



Otto Petri. Am Meeresgrund



DIE

MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1896

VON

ALFONS BERCHTOLD



T. Austen Brown. Mina

Die günstige Wirkung der gesunden Konkurrenz, welche die Spaltung der Münchener Künstlerschaft im Gefolge hatte, hat sich nicht nur darin gezeigt, dass hüben und drüben ein lebendiger, fruchtbarer künstlerischer Wetteifer sich entwickelte, dessen Folgen wohl auch noch zu Tage treten werden, wenn vielleicht einmal aus dem Zwiespalt wieder Eintracht geworden ist; auch auf die Ausgestaltung der beiden Ausstellungen hat jene «Konkurrenz» ihren segensreichen Einfluss genommen. Im Glaspalast, wie in der Sezession bestrebt man sich — und muss man sich aus dem Gesetz der Selbsterhaltung heraus bestreben — den Besuchern möglichst viel zu bieten. Hat die letztere Künstlergesellschaft es vermöge ihrer Zusammensetzung in der Hand, das abwechslungsreichere und farbenfrischere Bild modernsten Kunstlebens vor dem Beschauer zu entrollen, so zeichnet die Ausstellung der Ersteren dafür überhaupt grössere Mannigfaltigkeit aus, durch eine Reihe prächtiger Spezialausstellungen und Kollektionen von Werken einzelner Meister wird sie ausserordentlich werthvoll und instruktiv für Kenner und Publikum.

Ganz besonders gilt das von der Ausstellung dieses Jahres. Da ist ein ganzer Saal mit Werken Menzel's, einer mit Bildern, die Hans Thoma's ganze künstlerische Entwicklung vor Augen führen, zwei Kabinets mit Bildern und Zeichnungen Moritz von Schwind's, der mit dem Aufleben des Neu-Idealismus wieder zu verdienten Ehren gekommen ist. Da ist ein Lenbach-Saal wie in jedem Jahre, eine süperbe Schwarzweiss-Ausstellung, da sind kleinere Kollektionen von Wilhelm Leibl, dem jungen und hochbegabten Landschafter Lewis Herzog, ein Saal mit Bildern der Worpsweder, ein anderer mit solchen der Düsseldorfer Sezession, Programmnummern, von denen fast jede für sich allein den Obolus werth wäre, den der Besucher für das Ganze zu entrichten hat.

Wer lernen will, der hat hier eine Ueberfülle von Gelegenheit dazu und wären's nur die drei Abtheilungen Schwind, Menzel und Thoma, die ihm solche Gelegenheit bieten.

Wie schon angedeutet, ist die Aufnahme von Werken Schwind's in eine «Jahres-Ausstellung 1896» durchaus kein Anachronismus.



Paul Hey. Herbsttag

Als natürliche Reaktion auf die Herrschaft des Realismus, der dem Herzen nichts zu empfinden und der Phantasie nichts zu rathen gab, ist die Romantik wieder lebendig geworden und die Formensprache der Kunst hat sich von den pittoresken Zufälligkeiten, an denen sich eine einseitige «Natur»-Liebe ergötzte, der Wiedergabe idealer Gestalten zugewendet. Wir in Deutschland sind zu dem allerdings auch wieder einmal auf dem Umwege über das Ausland gelangt. Zuerst haben uns die Präraphaeliten und Alles was mit ihnen zusammenhängt, beherrscht «bis zu den Tapeten an der Wand», und dann erst hat sich die Menge besonnen, dass wir einen deutschen Meister hatten, der so edel in seinem Stil und so gedankentief ist wie sie, aber ausserdem noch originell, liebenswürdig und humorvoll an der rechten Stelle. Und wie viel hat der grosse Meister, dessen Kunst nicht Richtung und Mode, sondern ureigenstes Fühlen war, unserer Zeit und unserm Volk zu geben, und wär's nur dadurch allein, dass er so grunddeutsch ist! Die Schätze der deutschen Märchen- und Sagenwelt hat er gehoben und auf sie führt er unsere Maler hin, deren Reichthum an Können in so wunderlichem Gegensatze steht zu ihrer Armuth an Einfällen; die Poesie der deutschen Landschaft, des deutschen Waldes hat er verstanden, und auch auf diesem Gebiete ist er dem, der sich erlösen lassen will, ein Erlöser aus den Wirrnissen der Farbenexperimente und der ausschliesslichen Ton-Schwärmerei. Bei ihm hat Alles feste Form und einen klaren Inhalt; Schwind's Genie, im Bilde zu erzählen, hat überhaupt kaum seines Gleichen und seine «Geschichte von den sieben Raben» wird ewig als wunderbares Meisterstück aus dieser seltenen Kunst dastehen.

Die Schwind-Ausstellung im Glaspalast umfasst zum überwiegenden Theil kleinere Arbeiten, Studien und Skizzen zu bekannten Werken des Meisters, aber sie zeigt ihn uns dafür auch so recht in seinem intimsten Schaffen, in seiner ganzen, unendlichen Liebenswürdigkeit und in Beziehung zu berühmten Zeitgenossen. Da sind Märchenbilder und lustige Bilderbogen, geistvolle Kompositionen zu Mozart's Opern, Porträts aller Art, hier sachlich, dort genrehaft aufgefasst, da gar zur Karikatur übertrieben, historische Szenen, Studien, Illustratives u. s. w. Besonders viele von diesen Tafeln und Blättern gelten der Musik, eine Anzahl besteht aus Skizzen zu den berühmten Dekorationsbildern Schwind's im Wiener Opernhause. Aus des Künstlers eigenem Leben finden wir allerlei Episoden festgehalten, u. A. die, wie er als junger Maler mit Peter von Cornelius in der Campagna weilt, die Grossartigkeit römischer Landschaft

bewundernd und die Erquicklichkeit römischen Weins nicht vergessend. Wer an der Hand eines kundigen Führers — der freilich schon ziemlich weisses Haar haben müsste — an diesen Tafeln vorbeiwandelte, vor dem rollte sich ein gutes Stück von Moritz von Schwind's Leben auf; dann gar, wenn er die prächtigen Werke Schwind's dazu nähme, die drüben in der Briennerstrasse in einem Hause aufgestapelt sind, dessen Hausherr seines Zeichens ein deutscher Kaiser ist und früher ein deutscher Dichter war, Graf Adolf von Schack.

Wie ganz anders ist nun der andere, hier «kollektiv» vertretene Romantiker, Hans Thoma! Ganz anders — und doch wächst seine Kunst auf dem gleichen Stamme wie die Schwind's aus dem Boden der Heimath. Ueber siebzig Nummern der Ausstellung tragen sein Monogramm, darunter siebenundzwanzig Oelbilder, die einen ganzen Saal füllen, aus allen Epochen seines Schaffens stammen und ein merkwürdig klares Bild seiner Entwicklung geben. Als Zweiundzwanzigjähriger (1861) hat er das erste Bild gemalt, das da mit ausgestellt ist, in diesem Jahre das letzte und nahezu von Ersterem bis zum Letzteren lässt sich die Genesis seiner heute bewunderten Eigenart verfolgen. Ist er doch von Anfang an «sich selbst getreu» gewesen, wie Keiner, treu in seiner Herbheit wie seiner Süsse, treu in seinem innigen tiefen Erfassen der Seele heimathlicher Landschaft, treu auch in seiner, oft merkwürdig ungelenken Weise, Menschen darzustellen. Hin und wieder sieht man in einem der Bilder wohl den Einfluss einer Zeitströmung — so in der 1871 gemalten «Stube mit zwei Personen» den Einfluss der Mode werdenden «Aufhellung der Palette» — aber immer kehrt er wieder zu sich selbst zurück und immer ist er dann am grössten und besten, wo er ganz er selbst ist, in seinen Landschaften. Der «Frühlingsabend» (gemalt 1872) ist eines der herrlichsten Landschaftsgedichte, die Thoma geschaffen, desgleichen der «Vergissmeinnichtbach» mit dem charmanten, zum Ganzen gestimmten Rahmen (1895), das ebenfalls 1895 entstandene grosse Bild «Pappeln und Schilf» u. s. w. Das Figürliche, das Thoma malt, reicht an den künstlerischen Werth seiner Landschaft auch nicht annähernd hinan, was freilich nicht sagen soll, dass sich nicht auch darunter oft Köstliches fände. Und Seele hat Alles! Am schwächsten freilich ist immer der Akt behandelt, und obwohl Hans Thoma in seinen der «Volkskunst» bestimmten Steindrucken einen Zweig der Griffelkunst mit Meisterschaft übt, ein Zeichner ist er nicht. Darum war auch die Idee, ein Kabinet mit Handzeichnungen zu füllen, nicht gar so besonders glücklich. Es ist kaum ein Blatt in diesem Raum zu sehen, das über die trockene Sachlichkeit einer «Notiz» hinausgehend, jene Unmittelbarkeit der Freude an der Natur verriethe, die sonst so oft schönen Handzeichnungen, ja ihnen mehr als allem Anderen eigen ist. Der Fleiss, mit dem z. B. da ein Tirolerhut bis in's Kleinste nachgezeichnet ist, sieht fast nach bekämpftem Widerwillen aus und manches Andere wie eine Klage darüber, dass der Maler eben zeichnen muss, dass es nicht anders geht. Als Beiträge zur Psychologie der Kunst Hans Thoma's haben diese nüchternen Handzeichnungen so freilich auch ihren Werth.



Albert Schröder. Damenbildniss

Anders ist es mit dem zeichnerischen Theil der Kollektivausstellung Sr. Excellenz des Herrn Dr. Adolf Menzel in Berlin. Die zahlreichen hier ausgestellten Bleistiftzeichnungen wie die Aquarell- und Oelskizzen zeigen diesen enormen Könner gerade von seiner stärksten Seite. Hier ist dem Unbedeutendsten liebevolle Sorgfalt gewidmet, hier gibt es kein Nebending, keine gleichgiltige Parthie in der ganzen Szene. Mit welcher diplomatischen Genauigkeit Menzel vorgeht, das lehren z. B. so recht seine Detailskizzen zu Uniformen und in noch höherem Grade seine Porträtstudien zur «Krönung Kaiser Wilhelm's I.», Bildnisse, die das Wesen der Dargestellten so scharf erfassen, dass oft ein gut Theil Humor und Satire dahinter zu stecken scheint, herrliche

Menschenschilderungen durchweg. Welche Summe künstlerischer Kraft ist in diesen thalergrossen Köpfen hochadeliger preussischer Excellenzen konzentrirt und die zeichnerische Erfahrung und Fertigkeit eines ganzen langen Menschenlebens dazu! Mit bewundernswerther Naturtreue sind zahlreiche kleine Naturstudien nach Thieren, wohl im Berliner Thiergarten gefertigt, Landschaftliches u. s. w.!



Ludwig Noster. Stütze der Hausfrau

Von Menzel's Hauptwerken (aus dem Besitze der k. Nationalgalerie in Berlin) sind nur zwei Bilder da, aber zwei sehr gut gewählte: das «Eisenwalzwerk» und die «Abreise König Wilhelm's zur Armee am 30. Juli 1870» — sein gewaltigstes und vielleicht sein virtuosestes Werk. Packt uns das eine mit unmittelbarer Macht, so dass uns schier der Athem versagt angesichts dieser «Apotheose der Arbeit», in der Menzel Alles angesammelt zu haben scheint, was er an Temperament auszugeben hatte, so weist uns das Andere dafür seine Grösse im Kleinen, sein beispielloses Geschick in Allem was zum Handwerk gehört, Technik, Zeichnen, Komposition, Luftperspektive u. s. w. u. s. f. Von den zahllosen Figuren auf diesem Bilde ist jede ein lebendiger Mensch, eine Individualität, nicht blos eine Statistenfigur ohne Note und Namen. Die Skizzen zu vielen bekannten grösseren Werken, wie «Tafelrunde» und «Flötenkonzert in Sanssouci» und anderen Bildern aus dem Leben des grossen Friedrich sind der reichhaltigen Kollektion einverleibt, dazu viele Lithographien und andere Kunstdrucke, grössere Studienköpfe, kurz Proben jeder künstlerischen Disziplin, die Menzel getrieben hat — und er hat alle getrieben auf dem Gebiete der Malerei.

Wie die Kollektivausstellung des Altmeisters der deutschen Malerei, so zeigt uns auch die Franz von Lenbach's, die den bekannten Seitenlichtraum an der Nordfront des Glaspalastes ausfüllt, ihren Autor von keiner neuen, dafür aber von seiner besten Seite, und sie bietet uns, in gewohnter Weise, wieder ein auserlesenes Kabinet zeitgenössischer Berühmtheiten. Da sind die charakteristischen Dichterköpfe Paul Heyse's und Hermann Lingg's, Hermann Levi's geistvolle Züge, Max von Pettenkofer's markiges Gesicht, zwei Selbstbildnisse des Malers, ein Döllingerporträt, das man wohl schon gesehen haben mag, ein Konterfei des Reichskanzlers Fürsten Hohenlohe und zwei des Altreichskanzlers Fürsten Bismarck. Das eine davon, eins der besten, die Lenbach bis dato geschaffen, zeigt uns den Reichskanzler sitzend in einen bequemen Stuhl zurückgelehnt, ein wenig gealtert, ein wenig leidend und sehr ernst. Das andere, für das Reichskanzlerpalais in Berlin bestimmt, schildert den greisen Recken in ganzer Figur, in Uniform und stehend. Besonders schön und lebendig, namentlich auch in der Farbe, ist der Kopf gemalt. Als first rate darf ein skizzenhaftes Bildniss Arnold von Böcklin's bezeichnet werden, à la prima auf den hellen Malgrund gesetzt, voll Kraft und Leben und physiognomisch interessant. Man glaubt es gerne, dass hinter diesen Zügen ein gewaltiger Mensch steckt, der um Haupteshöhe aufragt über die Köpfe seiner Zeitgenossen.

Eine kleinere Sammlung, durchweg aus dem Besitze des Herrn Ernst Seeger in Berlin, umfasst Werke Wilhelm Leibl's in Aibling, Skizzen und Studien. Eine grössere, schon ziemlich weit gediehene Skizze «Tischgesellschaft» ist von jenem süperben Emailglanz der Farbe, der Leibl's beste Werke so reizvoll macht, von tiefem, weichem



Kunz-Meyer pinx.

Sehnsucht.



Hugo Bürgel pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Aus dem Lech-Thale.

Ton, kurz in Allem von den höchsten malerischen Qualitäten. Ueber Allem aber stehen die beiden Studien «Hände mit Buch» und «Hände mit Gewehr». Es ist nicht zu sagen, was Alles in diesen Händen liegt; jedenfalls bedarf es gar keiner aussergewöhnlichen Phantasie, um sich die zu den Händen gehörigen Menschen ganz zu konstruiren mit Alter und Charakter und Allem was dazu gehört. Ein Paar Studienköpfe und Entwürfe sind nicht minder von hohem Werth, nur ein Herren-Bildniss steht nicht auf Leibl's wahrer Höhe, es ist konventionell und könnte eben so gut mit irgend einem anderen Namen signirt sein.

Die den Leibl'schen Bildern gegenüber liegende Saalwand decken grosse Arbeiten des Landschafters Lewis Edw. Herzog, eines Deutschamerikaners, der früher mit den Düsseldorfern ausstellte und vor etlichen Jahren im Glaspalaste die erste Medaille und die Ehre eines Staats-Ankaufes errang. Herzog ist wacker vorwärts gekommen auf seinem Wege, sein kecker, breiter Strich hat an Festigkeit gewonnen, nicht minder seine Kunst, Stimmungen auszudrücken, an Vertiefung. Vielleicht ist er, wie so ziemlich jeder jüngere Kraftmensch, noch nicht ganz frei von dem Bestreben, seine Kraft recht deutlich zu zeigen, vielleicht darf Einiges an ihm noch ernster, stiller und einfacher werden; aber sicher ist es, dass er ein starkes Talent ist, weitab von allem Trivialen, zielbewusst und freudig im Schaffen. Von der Mehrzahl seiner Kollegen von der Landschaft unterscheidet er sich auch dadurch, dass er das Figürliche trefflich beherrscht, wie seine «Auswanderer» bestätigen. «Vom Eise zerschellt», «Wetterdräuen» sind Kunstwerke, deren Wucht und Bedeutung nur der Neid anzweifeln könnte.

Ueber die Worpsweder wird eine andere Feder berichten; so bleibe es denn an dieser Stelle unerörtert, ob ihre, jedenfalls sehr sehenswerthe Sammelausstellung, welcher im Münchener Glaspalaste die Auszeichnung eines eigenen Saales widerfuhr, hält, was das glänzende Debüt der wackern Worpsweder Künstler im Vorjahre erschuf. Jedenfalls lässt die Sammlung in diesem Jahre den aufrichtigen Freund junger Kunst an die grosse Gefahr denken, die auch dem reinsten Talent aus frühen, starken Erfolgen erwächst. Wer nur ein Dezennium das Erscheinen und Vergehen von künstlerischen Talenten beobachtet hat, wer sah, wie Versprechen und Halten hier so himmelweit auseinander, so sehr aller menschlichen Voraussicht entrückt sind, für den ist es immer ein bedenkliches Kennzeichen, wenn der erste Erfolg leichtere und leichtherzigere Produktion im Gefolge hat. Hunderte von den «alten Onkels», auf die ein zukunftssicherer junger Maler mit mitleidiger Verachtung niedersieht, sind einmal «in Meteorenschöne» am Kunsthimmel



Henrik Nordenberg. Aus vergangener Zeit

aufgestiegen, haben geglänzt, sind verblasst und in's Dunkel zurückgetaucht, aus dem ihr Gedächtniss nur einmal ein Zeitungsartikelchen zum siebzigsten Geburtstag oder ein kurzer Nekrolog wieder an's Licht ruft. Und immer war es der Fluch eines allzuleichten Sieges, der solch einen Mann aus einem aufstrebenden Talent zum — Kunstmaler machte.

Die Düsseldorfer Sezessionisten sind wiederum in achtunggebietender Qualität vertreten, besondere Schlager enthält ihre Sammlung wohl nicht, ausser Olof Jernberg's prachtvoller «Feldparthie im Juni», die unter sämmtlichen zur Zeit in München ausgestellten Landschaften getrost in den Wettbewerb um einen der drei ersten Plätze treten kann, so farbenfreudig, frisch und kraftvoll ist sie gemalt. Rocholl, Willy Spatz, die beiden Kampf, Georg Oeder, L. Munthe †, G. Macco, H. Liesegang, L. Keller, Gerhard Janssen, A. Henke, E. Dücker, F. Brütt und noch etliche andere Düsseldorfer sind in gewohnter Weise trefflich vertreten.

Unter den bedeutungsvolleren Einzelerscheinungen fallen zunächst zwei Riesenbilder in's Auge, die zwei in München lebende jüngere Künstler zu Autoren haben: Georg Waltenberger's «Ende der Welt» und Albin Egger-Lienz, «Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel 1809». Heute ist die Zeit des Geschmackes für Riesenleinwände zu sehr vorüber, als dass Waltenberger's figuren- und gedankenreiche Komposition den Erfolg fände, den sie als Werk und Wille verdient. Jedenfalls ist das gewaltige Gestaltengewirre mit einem achtunggebietenden Können behandelt, mit starker Phantasie erfunden und man darf mit froher Zuversicht dem entgegensehen, was der Künstler leisten wird, wenn er seine Kraft einmal auf eine näher liegende und einfachere Aufgabe konzentrirt, als sie dies Dreiflügelbild und der umfangreichste Vorwurf unseres ganzen menschlichen Ideenkreises bilden. Einfach, ergreifend, ernst, ohne allen Prunk und alles Pathos der Historienmalerei älterer Schule hat Egger-Lienz seine betenden Befreiungskämpfer dargestellt, die da in kühler, feuchter Abenddämmerung auf's Knie gesunken sind, ihrem Herrgott nach heisser Tagesarbeit zu danken. Echte, kernige Tiroler Typen finden wir da beisammen, Gestalten, die gesehen sind und nicht erfunden, die uns an ihr schlichtes Helden-



Gilbert von Canal. Westfälische Mühle

thum glauben lassen. Vielleicht ist es auch ein Vorzug des Bildes, der es uns menschlich näher rückt, dass kein vordringliches Aufgebot historischer Porträts dabei mitspielt. Die Aufnahme jener bis zum Ueberdruss gekannten Typen in das Bild hätte dieses nur konventioneller und gleichgültiger erscheinen lassen.

Durchwandeln wir in flüchtigem Rundgang die übrigen Säle des Glas-Palastes — eine nur einigermassen eingehende Würdigung der zwölfhundert Nummern dieser Ausstellung gestattet der beschränkte Raum nicht —, so macht uns zunächst noch manche ausgezeichnete Arbeit von Münchener Malern Freude. Da ist Leop. Schmutzler's vielbewundertes Bravourstück «Italienische Schauspieler des 18. Jahrhunderts» zu nennen und zu rühmen. Drei lebensgrosse Kniestücke in meisterlich behandeltem Lampenlicht, Alles voll Humor und Leben, die pikanten Frauenköpfchen reizend. Fritz Erler, dessen grosses Bild «Lotos» in Bezug auf Zeichnung der Figuren vielleicht noch einigen Wünschen Raum lässt, zeigt in seinem «Hagen und die Königskinder», einem Bild von kühnster Farbenpracht und geschmackvoller Erfindung, wesentlich höheres Können, reifere Anschauung und eine rein und selbständig entwickelte, zielbewusste Künstlernatur. Als vielseitigen und geistig lebendigen Zeichner lassen ihn seine kunstgewerblichen Entwürfe, seine Bucheinbände, Ex libris u. s. w. erscheinen, was er aber als Maler kann, das beweist am klarsten ein Männerbildniss, so kräftig, sattfarbig, breit und einfach gemalt, wie kaum ein zweites in der deutschen Abtheilung des Glaspalastes. Zu den interessantesten Bildnissen gehört auch Schwill's «Häusser als Rudolf von Habsburg» in «König Ottokar's Glück und Ende», charmant und überraschend durch die im grossen Format entwickelte flotte, schneidige Behandlung ist Franz Simm's «Bildniss meiner Tochter», welches ein hübsches und frisches Jungfräulein als flotte Radfahrerin darstellt. In «Fatale Situation» ist Simm wiederum Virtuose der Feinmalerei, in jenem Bildniss aber ist er Künstler von Rang ohne Rücksicht auf Angebot und Nachfrage.



Ludwig Munthe. Mondschein am Waldbach

An der Spitze der heuer in München ausgestellten Bildnisse stehen neben den Werken Lenbach's und vereinzelten Bildern einiger Anderer die Frauenporträts von T. Austen Brown in London. Schon in rein technischer Beziehung sind diese in verblüffend einfacher und kraftvoller Mache auf die Leinwand gebrachten Bildnisse, wie «Mademoiselle Plume Rouge», «Mina» u. s. w. bewundernswerth, namentlich aber um der eminenten Lebenswahrheit der Köpfe willen. England hat seit Gainsborough und Reynold's seine Tradition für das Frauenporträt und es steht heute noch auf diesem Gebiete allen anderen Kulturländern voran.

Als ein Frauenbildniss von ganz ungewöhnlicher Schönheit der Ausführung darf man übrigens das bezeichnen, welches Hanns Fechner (Berlin) eine Medaille eintrug. Der schöne, ausdrucksvolle Kopf der Dame ist mit wunderbarer Feinheit gezeichnet und malerisch durchgearbeitet, das Ganze tadellos, anmuthig und gut gemalt bis zur letzten Nebensache. Auch Alois Erdtelt errang für ein Bildniss, das eines Herrn, die gleiche Auszeichnung. Kräftig in Farbe und Zeichnung, von sympathischer Noblesse der Auffassung, wie es ist, bezeichnet dieses Porträt sicher einen Höhepunkt im Schaffen des Künstlers, dessen Können längst als bedeutendes anerkannt wurde. Albert Schröder bringt das mit grosser Sorgfalt und Korrektheit ausgeführte, halblebensgrosse, sehr lebendige Porträt einer Dame in Interieur, R. Schuster-Woldan einen originell er-

fassten, schönen Frauenkopf, F. A. von Kaulbach das Bildniss einer jungen Dame von liebenswürdigem Ausdruck und ein Bildniss Pettenkofer's, das ihn noch mehr auf der Höhe seiner Kunst zeigt. Curt Rüger ein paar vortreffliche und auch durch ihre farbige, tonige Behandlung als Malerei höchst beachtenswerthe Frauen-Bildnissen bedeutender Menschen; selbst die erloschenen Augen Friedrich Nietzsche's fesseln den Blick des Vorübergehenden und zwingen ihn zu der Klage Ophelia's: «O welch' ein edler Geist ist hier zerstört!»

Im figürlichen Genre fallen dieses Mal auch wieder einige neue Erscheinungen auf. In erster Linie zählt



John Collier. Touchstone and Audry

bildnisse. Durch Ausführung und Gegenstand interessiren zwei Porträts von Curt Stoeving in Berlin: eines, das den Meister Max Klinger an einer Kupferplatte arbeitend und eines, das den unglücklichen Philosophen Friedrich Nietzsche in einem Garten sitzend darstellt. Trotz aller Schlichtheit der Ausführung haben diese beiden Werke unverkennbar den Charakter von zu diesen Wilhelm Müller-Schönfeld in Florenz, der etwa zehn Arbeiten idealphantastischer Richtung ausstellt, meist weibliche Akte in landschaftlicher Umgebung, Gestalten, denen ein feiner keuscher Reiz nicht abzusprechen ist. Dazu sind sie trefflich gezeichnet. Freilich fehlt es den achtbaren Arbeiten ein wenig an Temperament. Karl Hartmann, der in den letzten



P. F. Messerschmitt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Blücher's Unfall bei Ligny am 16. Juni 1815.



Bernhard Winter. Altoldenburgische Webestube

Jahren manche Entwicklungsphase absolvirt hat, zeigt sich heuer ganz als Koloristen und zwar als Farbenkünstler von Rang. Sein «Adam und Eva», ein nacktes junges Menschenpaar inmitten blühender Rhododendren, wurde für die k. Pinakothek erworben, sein Erntebild erinnert mit seinen heissen, leuchtenden Farben und der kräftigen Plastik seiner Figuren an die besten französischen und englischen Werke dieses Genres, die wir hier gesehen haben. Auch das grosse Bild «Pietà» übt fesselnde Wirkung; freilich scheinen uns die starken Farbengegensätze dieses Himmels mehr gewusst oder gewollt, als empfunden, das Werk neigt überhaupt mehr jenem doktrinären Kolorismus zu, den unsere schnelllebige Zeit eigentlich auch schon wieder in der Hauptsache überwunden hat. Louis Corinth's «Geburt der Venus» ist von einer gewissen Nüchternheit, um nicht zu sagen Steifheit der Bewegung und Trockenheit der Farbe nicht frei; die Stärke dieses Talentes zeigt sich in anderen Aufgaben besser, als in der, eine Apotheose nackter Frauenschönheit zu malen. Reizvoller ist das liebenswürdige Frühlingsbild Corinth's mit den originell angeordneten, zierlichen Mädchenfiguren. Kunz Meyer brachte ein grosses Bild «Sehnsucht», eine halbenthüllte Frauengestalt am Meeresufer mit einen lautespielenden Eros darstellend. Das Bild erinnert wenig an die früheren Arbeiten des gleichen Künstlers und macht uns eher an die gleichartigen Bilder des verstorbenen Malers Kray denken.

Hugo Vogel ist wiederum durch zwei grössere Kirchenbilder vertreten, Arbeiten von wenig aufregendem Charakter, aber vorzüglicher Mache. Hans Bohrdt hat für seine Todesfahrt des Wikingers — die Leiche des Seehelden wird auf seinem Schiffe verbrannt — das Format ein wenig anspruchsvoll gewählt; die Darstellung füllt den gewaltigen Rahmen nicht aus. In gleicher Weise leiden die «Gestörten Träume» von Guillery (München) an der Uebertriebenheit des Formates trotz sehr anerkennenswerther malerischer Qualitäten. Intim und liebenswürdig ist dafür wieder Noster's niedliche holländische Szene «Stütze der Hausfrau»; B. Winter's «Altoldenburgische Webestube» und «Bei der Kartenschlägerin» sind mit unendlicher Liebe und Sorgfalt ausgeführte Genrebilder. Karl Seiler zeigt wieder einmal in zwei Bildchen «Nach Tisch» und «Bibliothek», dass man in der Kleinmalerei bis zur Grenze des Möglichen gehen und doch von Kleinlichkeit himmelweit entfernt sein kann; das Gleiche kann man von Harburger's «Ein schwieriger Fall» sagen. In anderer, als der gewohnten Weise präsentirt sich in diesem Jahre Meister Wilhelm Diez mit seinem, anscheinend in Tempera gemalten Bilde «aus der Raubritterzeit»; eine figurenreiche Gruppe köstlicher Typen ist hier in das Gemäuer einer malerischen alten Raubritterburg hinein komponirt. Das Ganze ist mehr auf dekorative Wirkung gearbeitet, als es der Künstler sonst anstrebt.

Im gleichen Raume hängt eines der besten Bilder der ganzen Ausstellung, Pierre Jacques Dierckx' «Kinderasyl» — unbeschreiblich wahr und herzergreifend in dieser Wahrheit. Franz von Defregger war heuer nicht in der Gebelaune, wie im Vorjahre; der weibliche Studienkopf, den er ausstellt, vertritt seinen grossen Namen nicht gerade glänzend. Franz Roubaud, Josef von Brandt sind durch wildbewegte Schlachtenbilder vertreten, die gut, wie immer, ihre «Verfasser» nicht von einer neuen Seite zeigen. Heinrich Breling entpuppt sich in einem trefflich komponirten, temperament-

vollen Gefechtsbild aus dem letzten Kriege als vorzüglichen Schlachtenmaler. Strathmann hat mit seiner «Madonna» ein Dekorationsstück von grossem Farbenreiz geschaffen, aber seine Darstellung ist extravagant bis zum Schrullenhaften und lässt immer den geborenen Karikaturenzeichner erkennen. Man glaubt an seinen Ernst in solchen Dingen so wenig, als man an den Ernst einer Arbeit wie «Die Blumen des Bösen» von Th. Th. Heine glauben kann. Unsere Zeit hat viel Verständniss für das Symbol — aber überhaupt verstehbar muss es sein, und dieses aus den Schnörkeln einer barocken Ballustrade herauswachsende Kuhhorn, aus dem Orchideen spriessen, ist schlechterdings sinnlos. —

Recht viel tüchtige Arbeiten weist die Landschaft auf — wir können hier freilich nur einige Namen aufzählen: Eugen Bracht hat wieder ein paar Haidebilder von ernster, schöner Stimmung geschickt, Gilbert von Canal einen «Wildbach» und eine «Westfälische Mühle», Bilder, in denen er sich als verständnissvollen Schüler der alten, grossen niederländischen Meister der Landschaft erweist, Nik. Jak. Helm erfreut durch einen frischfarbigen «Canal im Elsass», Fritz Baer durch eine kühn und breit hingesetzte «Föhnstimmung im Herbst», Hugo Bürgel, Karl Palmié, Karl Küstner, Tina Blau, Willy Hamacher, J. von Gietl, Leopold Schönchen, G. Schönleber, Hans Völcker, Wopfner, Zoff, Compton u. A. sind mit Auszeichnung zu nennen. Wunderbar intime Landschaften, im Geiste, aber nicht in der Nachahmung Hans Thoma's geschaffen, stellt Emil Lugo aus, ein Künstler, dessen liebenswürdige, echt deutsche Kunst heuer auch zum ersten Male durch einen Staatsankauf «offizielle Würdigung» fand.

Die Engländer und Schotten haben wieder eine ausgezeichnete Kollektivausstellung zusammengebracht, in der die besten Namen, wie A. Hacker, Walter Crane, Alma Tadema, R. Fowler, Solomon S. Solomon, East, Furse, Tuke u. A. durch charakteristische und werthvolle Beiträge repräsentirt sind. Von Stott of Oldham finden wir ausser dem hier schon bekannten «Märchenwald» ein anderes poesie- und phantasievolles Werk «Des Rosengeistes Erwachen», von Hunt ein Thierstück «Viehdiebe», das eine Heerde grotesken schottischen Hochlandviehes mit realistischer Treue schildert, von John Collier eine Szene aus Shakespeare's «Wie es Euch gefällt» mit Audry und dem Narren. Einen edel gebildeten Frauenakt sehen wir in Joy's «Danaiden», Ralph Todd zeigt uns in seiner «Rückkehr des verlorenen Sohnes» — ein herabgekommener Bursche kehrt nach Hause zurück und findet den Vater im Sarge, vor dem er schluchzend zusammenbricht — die englische Genremalerei auf ihrer vollsten Höhe. Dazu kommt noch eine Reihe anderer ausgezeichneter Bildnisse, Landschaften u. s. w. Es ist in dieser englischen Abtheilung des Glaspalastes vielleicht nicht Alles neu, aber fast Alles gut, von jener unantastbaren, man möchte fast sagen «soliden» Güte, welche ein Charakteristikum englischer Kunst immer war und noch ist.

Auch an Plastik bietet die Jahresausstellung im Glaspalaste nicht wenig, doch sind die plastischen Werke so sehr über den ganzen Ausstellungsraum verstreut, dass man sich ein geschlossenes Bild vom Werthe dieser Abtheilung schwer machen kann. Zwei der allerbedeutendsten Arbeiten begrüssen den Besucher gleich beim Eintritt: Rudolf Maison's prächtige Herolde. Die beiden Reiter sind bekanntlich für den Reichstagsbau gearbeitet, den sie in doppelter Grösse, in Kupfer getrieben, schmücken. — Maison hat seine beiden Modelle in bekannter verblüffend geschickter Art polychromirt und damit bewiesen, dass auch der alte Satz, bei der Färbung der Plastik dürfe man nie die Wirklichkeit ganz erreichen wollen, nicht für Jeden gilt. Diese Gruppen sind realistisch bis in's Kleinste und sind durchaus plastisch, ja monumental geblieben. Man darf eben in der Kunst Alles — nur auf das Können kommt es an und das bestimmt die Grenze. Vom gleichen Künstler sehen wir die geniale, flott bewegte Maquette zu einem Friedensdenkmal und einen von einem Leoparden überfallenen Neger, in welchem der Künstler auf anderem Gebiete, nämlich in Bezug auf Bewegung, versucht zu haben scheint, wie weit der Bildhauer gehen kann. Als Meister des Akts erweist sich Maison auch hier wieder. Josef Wind brachte einige schöne Arbeiten, darunter eine «Bacchantin» in stilisirter Polychromie, Wünsche eine schöne Brunnengruppe «Seeadler», Emil Fuchs (Rom) eine grosse Marmorgruppe mit Sockelreliefs «Mutterliebe». Technisch ist die letztere Arbeit ja ganz virtuos gearbeitet, der Gegenstand ist aber so gesucht und unerquicklich, dass man an dem fleissig gemachten Werke keine rechte Freude haben kann. Fabelhaft geschickt ausgeführt bis in alle Details der Stickereien, Blumen u. s. w. ist auch Cifariello's Marmorstatuette «Camelien

dame». Den edelsten und reinsten plastischen Werken der Ausstellung ist des Engländers Edward Onslow Ford «Echo» beizuzählen, die unverhüllte Figur eines sehr jungen Mädchens, dessen knospende, unberührte Formen mit einer Keuschheit wiedergegeben sind, die fast rührend wirkt. Den gleichen Gegenstand behandelt der geniale Belgier Paul Maurice Du Bois in einem herrlichen Bronce-relief. Mit trefflichen Arbeiten haben die Ausstellung ferner noch die Münchener Bildhauer Waderé, Bernauer, Gamp, Jordan, F. v. Miller u. A. beschickt.

Wollte man die Schwarzweiss-Abtheilung nach Verdienst behandeln, so müsste man thatsächlich so viele Namen nennen, als dort Blätter ausgestellt sind. Es ist hocherfreulich, zu sehen, welchen Aufschwung alle Zweige der Griffelkunst, namentlich auch Radirung und Lithographie in den letzten Jahren bei uns erfahren haben. «Zeichner» im höheren Sinne hatten wir vor einem Dezennium noch fast gar nicht in Deutschland und heute können wir uns, auch was solche angeht, getrost mit anderen Nationen messen.



Josef Wind. Bachantin

Eine russische Künstler-Unterhaltung*)

Nach Kasanowskij von Wilhelm Henckel

Der Landschaftsmaler Petrunin hatte zur Feier seines Namensfestes einige Collegen eingeladen. Nach dem Mittagsmahl gingen die Gäste in des Hauswirths Atelier, wo es geräumiger war und man sich behaglicher fühlte. Hier begann nun eine Unterhaltung über die bildenden Künste.

Der Genremaler Dubinin sprach über seinen speciellen Collegen Wladimir Makowskij und dessen hervorragende Stellung in der russischen Malerei der Gegenwart.

«Wer von uns kann sich wohl einer so feinen Beobachtungsgabe, einer so vollendeten Kraft der Charakterisirung, eines so soliden Verstandes, einer so köstlichen Unbefangenheit und eines so gänzlichen Mangels an Uebertreibung rühmen! Er malt das Leben ohne es zu verschönern, einfach und schlicht, und schuf eine Reihe von Bildern, die nur ein ganz bedeutendes Talent schaffen konnte.» —

«Die meisten von uns beugen sich vor diesem hochbegabten Repräsentanten unserer heimischen, realistischen Kunst, obschon die gegenwärtige Strömung sich nach einer anderen Richtung wendet, wo Poesie und Stimmung vorherrschen», — entgegnete Petrunin.

---

*) Obwohl uns die russische bildende Kunst im Allgemeinen ferner steht, als die Kunst anderer Länder, glauben wir dennoch, dass diese russische Künstlerunterhaltung schon deshalb auf Beachtung Anspruch erheben darf, weil sie nicht nur speciell russische Verhältnisse, sondern auch allgemein-künstlerische Fragen in fesselnder Weise behandelt. Um aber auch den russischen Theil dieses interessanten Gesprächs für den deutschen Leser verständlicher zu machen, fügen wir den Namen der hier erwähnten, bei uns weniger bekannten russischen Künstler einige erläuternde Worte bei.

Makówskij, Wladimir (geb. 1846), — nicht mit seinem, im Auslande bekannteren Bruder Konstantin zu verwechseln — ist gegenwärtig der beliebteste und geschätzteste Genremaler Russlands. Er malt hauptsächlich Familienscenen, charakteristische Züge aus dem russischen Dorfleben, humoristische und komische Episoden aus dem Alltagsleben. Der Ausdruck seiner Gestalten und seine Composition sind unübertrefflich; er ist ein Tendenzmaler par excellence.

Iwánow, Alexander (1806—1858), der berühmteste unter allen Malern Russlands, verdankt seinen Ruhm fast ausschliesslich einem einzigen Bilde, dem er den grössten Theil seines Lebens gewidmet hatte. «Der Messias erscheint dem Volke» ist die kostbarste Perle der russischen bildenden Kunst. Nach dem Tode des Künstlers wurde dieses Colossalgemälde vom Kaiser Alexander II. angekauft und dem Moskauer Museum geschenkt.

Wassnezów, Victor (geb. 1848), machte sich zuerst durch Volksscenen und Sujets aus der russischen Sagenwelt einen geachteten Namen. Er ist ein höchst talentvoller Zeichner und seine Compositionen sind phantasievoll und originell. Seit längerer Zeit wandte er sich zur religiösen Malerei und leistete hierin sehr Hervorragendes, so dass er jetzt unter den lebenden russischen Künstlern als der Bedeutendste gilt.

Rjépin, Ilja (geb. 1844). Ueber diesen Künstler ist bereits im Jahrgang 1891, Lieferung IX pag. 67 dieser Zeitschrift, ausführlich berichtet. Er gehört zu den Koryphäen der heutigen russischen Malerwelt und steht an der Spitze der russischen Realisten.

Kramskój, Iwan (1837—1887). Ein äusserst talentvoller und vielseitiger Künstler, der auf die jüngere Generation einen unverkennbaren, grossen Einfluss ausübte. Ausser vorzüglichen Portraits lieferte er eine Reihe von höchst bedeutenden und von Kennern geschätzten Bildern, wie: «Eine Mainacht» (Waldnymphen), «Die Schnepfenjagd» und viele andere. Grosses Aufsehen erregte sein «Christus in der Wüste» und man hegte die Erwartung, dass er sich mit dem von ihm begonnenen, leider aber unvollendet gebliebenen Bilde «Christus vor Pilatus» dem berühmten Iwánow ebenbürtig an die Seite stellen werde.

Gay, Nicolaus (1831—1894). Ein hervorragender Künstler, dessen Name mit der Geschichte der russischen Kunst eng verknüpft ist. Sein Bestreben war, die Kunst zu einer Ausdrucksform sittlicher und religiöser Motive zu erheben, und in dieser Beziehung ist er einer der ersten unter Denen, die durch Originalität und Ideenreichthum als Pioniere der russischen Kunst hervorgehoben zu werden verdienen. Sein vollendetstes Bild ist das «Abendmahl», das sich durch realistische Behandlung vortheilhaft auszeichnet. Einige seiner Historienbilder gehören zu den bedeutendsten russischen Kunstwerken und seine Portraits berühmter russischer Männer sichern ihm einen Ehrenplatz unter den besten Bildnissmalern der Neuzeit. Man kann ihn als den Denker unter den Malern bezeichnen. Der vorzügliche russische Kunstkritiker W. W. Stassow widmete ihm im «Nordischen Boten» eine ausführliche und im höchsten Grade anerkennende Studie.

Brüllów, Karl (1799—1852), dessen «Untergang von Pompeji» eines der berühmtesten Bilder der russischen Kunst ist, und der sich auch durch eine «Kreuzigung Christi» und andere Bilder religiösen Inhalts als einer der bedeutendsten Repräsentanten der russischen kirchlichen Kunst bekannt machte, gehört zu den Koryphäen einer vergangenen Zeit und jetzt missachteten Kunstrichtung. In der russischen Kunstgeschichte der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts nimmt er neben Alexander Iwánow den hervorragendsten Platz ein. *W. H.*

«Du meinst also, die Zeit der gesunden und wahrhaft nationalen Kunst nähere sich ihrem Ende und der Blödsinn, die Lüge, der Flitterkram, die Romantik, der Pathos und der Dünkel treten wieder ihre Herrschaft an? Fort mit dem Naturalismus, fort mit der Lebenswahrheit, es lebe das sentimentale Märchen aus dem Feenreich! Sollten wir wirklich schon dahin gekommen sein?»

«Ich glaube die von Dir so geschmähten Idealisten werden noch manches herrliche Kunstwerk schaffen» — entgegnete Malinkin erregt. Er gehörte zu den Schönheitsmalern. — «Auch jetzt ist schon Manches vorhanden, wie Siemiradskij's «Idylle», «Elegie» und «Tanz auf Caprera», ferner Kramskoj's «Waldnymphen». Nicht nur in der Landschaft, sondern auch in der Figurenmalerei müssen Empfindung und Poesie Hand in Hand gehen und auf den unbefangenen Beschauer ihren Zauber ausüben. Also fort mit der moralisirenden Tendenzmalerei, fort mit den gemalten Geschichten, Romanen und Sittenschilderungen, sage ich. Mag sich die Literatur damit befassen, das ist ihre Domäne. Dies Alles führt unsere Kunst nur auf Abwege, macht sie zur Magd und Schleppenträgerin der Literatur. Die Malerei soll sich mit ihren eigenen Mitteln, durch ihre eigene Sprache verständlich machen, sie wird dann weit interessanter, vernünftiger und namentlich auch ästhetischer wirken. Sie soll durch Formen und Colorit, durch das Spiel von Licht und Schatten Erfolge erringen; um Stimmung hervorzurufen, bedarf es keiner sentimentalen oder dramatischer Scenen. Freude, Kummer, Melancholie, Sehnsucht, Angst und Schrecken, kurz Alles, was das Menschenherz bewegt, was es erzittern macht, was Heiterkeit und Schmerz erregt, ist mit rein malerischen Mitteln zu erzielen. Hierin ist aber Wladimir Makowskij, dessen grosses Talent ich durchaus nicht leugne, ein Stümper, der sich auf dem Wege von der Malerei zur Literatur verirrt hat.»

Dubinin ärgerte sich, dass dieser «Pornograph Malinka» — wie man ihn in gewissen künstlerischen Kreisen nannte, weil er die nackte weibliche Schönheit zu malen liebte — über eine der Säulen unserer nationalen Kunst ein solches Urtheil zu fällen und, wenn auch nur indirekt, zu behaupten wagte, dass namentlich in dieser nackten Schönheit das Wesentliche der neueren Kunstrichtung bestehe.

«Du meinst also, die Genremalerei müsse gänzlich ausgerottet werden?» — entgegnete er. — «Aber sage mir doch, was sollen wir dann mit Iwanow, Matejko, Paul Delaroche und Kaulbach anfangen? Diese und mit ihnen die ganze Historienmalerei müssten also, Deiner Ansicht nach, über Bord geworfen werden?»

«Ja, fort mit dem Genre und fort mit der Historienmalerei! — aber Iwanow, Matejko und die beiden Anderen gehören zu den Ausnahmen.»

«Weshalb finden denn gerade Diese Gnade vor Deinen Augen?» — spottete Dubinin. — «Ihre Specialitäten willst Du über Bord werfen, sie selbst aber verschonen? Das ist doch ein Widerspruch!»

«Nur ein scheinbarer. Ich sage: fort mit den historischen, allegorischen und genrehaften Geschichten u. dgl., fort mit Allem, was man als Inhalt, als Idee bezeichnet; aber das rein Malerische was darin steckt, soll erhalten bleiben. Bei jenen Künstlern ist genug Ansehenswerthes vorhanden, nicht aber bei den Genremalern, die man allenfalls lesen, aber nicht ansehen kann.»

«Mithin muss auch die religiöse Malerei über Bord geworfen werden?»

«Nein, diese nicht; denn es giebt Kirchen und Gläubige, und für Diese ist die religiöse Malerei nothwendig. Das ist die praktische Lösung der Frage; vom künstlerischen Standpunkt aber sage ich: fort auch mit der religiösen Malerei!»

«Nun, den Vorwurf der Inconsequenz kann man Dir nicht machen. Den Gedanken, den Inhalt, mit einem Worte das Thema des künstlerischen Schaffens zu vertheidigen, fällt mir nicht ein; sie bedürfen keiner Vertheidigung. Bisher gab es noch kein einziges hervorragendes Kunstwerk, bei dem nicht der Inhalt, der Gedanke — die Hauptsache, die Seele war. Lassen wir einstweilen die Kunst bei Seite und wenden wir uns zum Urquell alles Schaffens — zur Natur, zum Leben. Siehst Du denn in Allem, was uns umgiebt, nur die schönen Farbflecken, die harmonischen Formen, die effektvollen Contraste? Findest Du darin gar keinen Sinn und Inhalt? Ruft dies Alles gar keine Vorstellungen, keine Ideen und Gedanken in Dir hervor? Wenn Du das aber nicht leugnen kannst, ohne Dich der gesunden Vernunft und Logik zu entäussern, so musst Du auch zugeben . . .»

«Bravo, Dubinin, bravissimo!» — rief Petrunin, und äusserte damit seine Zustimmung. — «Makowskij und seine Genossen leben wieder auf; die Kunst lässt sich nicht in so enge Grenzen bannen. «Grau, theuerer Freund, ist Deine Theorie!»

«Was ich sagte, darf nicht ganz wörtlich genommen werden» — replicirte Malinkin; — «die Stimmung, die Poesie, das Gefühl, die Idee negire ich durchaus nicht, aber das Malerische muss Allem vorangehen. Bei Makowskij und seinesgleichen ist aber das Malerische nebensächlich; bei ihnen steht die Anekdote, der Stoff, im Vordergrunde und damit fesseln sie den Beschauer. Diese Erzähler, Sittenschilderer und Moralisten wenden sich mit Abscheu von dem enthüllten, schönen und gesunden weiblichen Körper ab.»

«Aha!» — rief Dubinin — «also Das ist des Pudels Kern. Aber daran ist doch nur unser nordisches Klima, daran sind unsere Sitten, unsere Wohlanständigkeit schuld, die von solchen Nacktheiten nichts wissen wollen.»

«Ja, und die Censur, die Polizei!» — entgegnete Malinkin giftig. — «Aber mit noch grösserem Rechte könnte man von unsrer feigen, absurden Unzucht reden, die überall nur Sünde und Laster sieht und weder Leidenschaft noch Temperament anerkennt.»

«Aber, meine Herren — wäre es nicht besser, dies heikle Thema zu verlassen und zur Hauptsache zurückzukehren?» — begann nun Kossinskij, ein Künstler und Poet. — «Malinkin's Ansichten sind mir sympathisch, nur finde ich sie viel zu einseitig und möchte daher versuchen Einiges hinzuzufügen; vielleicht gelingt es mir, beide Seiten zu befriedigen. Seinem Verlangen, dass in unsrer Kunst die malerische Idee jeder andern vorangehen müsse, schliesse ich mich unbedingt an. Der Künstler soll sich mehr mit den Farben, der Form, der Harmonie und Poesie malerischer Töne, als mit dem Inhalt seines Werkes beschäftigen, denn diese Mittel genügen, um ein inhaltsloses Bild zu einem Meisterwerk unserer Kunst zu stempeln. Sagt selbst, zieht nicht bei dem Gedanken an Rubens eine Reihe gesunder, lebensfreudiger, urkräftiger und energischer Gestalten an Euch vorüber? Und der melancholische, düstere Ribeira! Und Murillo, der grosse Dichter andachtvoller Ruhe und süsser Träumerei! Sie Alle wirken hauptsächlich durch die Form, durch das Ringen des Lichtes mit dem Schatten, durch die Schönheit ihres Farbentons. Ihre Ideen und Gedanken ergänzen nur den beabsichtigten Eindruck; Das, was Malinkin so treffend als malerische Idee bezeichnet, ist ihnen die Hauptsache. Den Inhalt eines Kunstwerkes negire ich durchaus nicht, ich räume ihm sogar einen Ehrenplatz ein — nur nicht den allerersten. Religion, Geschichte, Sittenschilderung — dies Alles kann als Object der Malerei dienen; aber wenn die Aufgabe der schönen Literatur in der Schilderung der menschlichen Seele besteht, warum soll da unsere Kunst nicht auch im Stande sein, mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln auf das Gemüth und die Phantasie des Beschauers zu wirken? Wladimir Makowskij schildert das Leben der kleinen Leute. Ich gebe zu, dass seine Bilder mehr durch ihren realen Inhalt, als durch den Reichthum und die Poesie ihrer malerischen Behandlung rühren und fesseln; wenn aber Malinkin sagt, er sei ein Talent, das sich auf dem Wege von der Malerei zur Literatur verirrt habe, so ist das eine unverzeihliche Einseitigkeit und wenn Dubinin meint, dass wir nicht nur sehen, sondern dabei auch denken und fühlen sollen, so hat er vollkommen recht. Will man die Malerei nur als Poesie der Farbentöne und Schönheit der Formen gelten lassen, so heisst das aus einem Extrem in's andere fallen. Zeitweise kann das wohl rathsam und nützlich sein, schliesslich muss aber doch das Gleichgewicht und die nothwendige, wechselseitige Harmonie wieder hergestellt werden.»

«Nun ja, ich bin zu einem Compromiss bereit und will meinetwegen das von Kossinskij Gesagte unterschreiben» — erwiderte Malinkin. — «Erst der Farbeneffect, der harmonische Ton, die entsprechenden Formen und dann mag das meinetwegen Carl der Grosse, Julius Cäsar oder eine im Kehricht wühlende Lumpensammlerin sein, — das ist mir gleichgiltig.»

«Alles hängt vom subjectiven Geschmack und von der Stimmung ab» — meinte Petrunin, — «aber ich behaupte, dass die zweckentsprechende Wahl des Gegenstandes den Künstler befähigt, sich auf die ihm erreichbare Höhe emporzuheben und ihm die Möglichkeit verleiht, den Charakter seines malerischen Könnens vollkommener auszudrücken. Wir haben da ein naheliegendes Beispiel: Wassnezow ist endlich, nach einer Reihe von zweifellos poetischen Schöpfungen, wie «Igor's Heerzug», «Ross und Recke», «Das Närrchen», in die seinem Talent am meisten entsprechende, religiöse Sphäre gelangt. Seine mit dem naiven Volksglauben verwandte, religiöse Stimmung befähigte ihn, eine neue, wahrhaft volksthümliche, religiöse Malerei in's Leben zu rufen.»

«Der Gedanke, dass die Idee im Einklang mit ihrer Ausdrucksform stehen müsse, gefällt mir» — meinte Dubinin — «aber das angeführte Beispiel scheint mir nicht zutreffend zu sein. Wenn Du von einer neuen,

volksthümlichen, religiösen Malerei sprichst, so kann ich Dir nicht beipflichten. Um eine solche in's Leben zu rufen, muss man sehr genau wissen, wie sich unser Volk das Leben Christi und seiner Heiligen plastisch vorstellt. Es strebt zwar danach, sich in das innere Wesen des Lebens Christi und der Heiligen zu vertiefen und es auf seine Art zu deuten, aber mit der malerisch-poetischen Gestaltung desselben hat es sich bisher noch nicht befasst; und wenn es Wassnezow dennoch gelungen ist, etwas Höheres als das bisher von unserer Kunst Geleistete zu schaffen, so macht das zwar seinem Talent Ehre, aber unser Volk ist daran unbetheiligt. Zur Klarstellung Deines Gedankens wären Kramskoij's « Christus in der Wüste » und Gay's « Abendmahl » weit geeigneter. Diese aus dem Innern des Gemüths geschöpften Meisterwerke haben ihre Urheber wirklich zu der von ihnen erreichten Höhe emporgehoben. Ich möchte Deinen Gedanken so formuliren: Ein hohes, ideales Thema dient zur Befruchtung des malerischen Gedankens. »

« Richtig, das ist's was ich sagen wollte! Was kannst Du dagegen vorbringen, Malinkin? » — rief Petrunin.

« Wenn Du meinst, dass Eure Argumente mich bekehrt haben, so täuschest Du Dich. Mein Grundgedanke ruht auf unerschütterlicher Basis und Nebensächlichkeiten, wie den Einfluss der Idee auf die Mittel und ihre Ausdrucksformen, ziehe ich gar nicht in Betracht. Alle Eure Ideen und Glaubenssätze, alle Euere erhabenen, ethischen Wahrheiten veralten schliesslich und sterben ab. Blicket doch um Euch: Der Olymp ist verödet, Griechenlands Götter mussten ihn verlassen, die heiligen Feuer sind erloschen, die Tempel zerstört, die Bildsäulen der Götter zertrümmert, die Schönheit entehrt. Der griechische Pantheismus, naiv wie die Kindheit, wird verlacht und verhöhnt. Was ist nun aus der Idee geworden? Sie ist verschwunden, wie Rauch vergangen; die Schönheit aber ist wie ein Phönix aus der Asche erstanden und seit Jahrhunderten stehen wir wie verzaubert vor ihren Ruinen. Glaubet mir, jedem wahren und grossen Künstler dient der Gedanke, der Inhalt, nur als Vorwand, um die Idee der Schönheit so zu verkörpern, wie er sie begreift und empfindet. Alle erhabenen Schöpfungen der grossen Renaissance-Epoche tragen dieses charakteristische Zeichen an sich und werden daher ewig leben. »

« Mit ihm lässt sich nicht streiten! » — sagte Dubinin abwehrend. — « Er hüllt sich in einen solchen Nebel, dass selbst der Teufel nicht hindurch zu dringen vermag. Auf die Gefahr hin, von Dir als Vandale gebrandmarkt zu werden, muss ich gestehen, dass mir Deine schönen, classischen Monstrositäten, diese dummen Fratzen, zuwider sind. Mögen auch ihre Busen, Hüften und ganzen Gestalten noch so reizend sein, es ist dennoch nur eine todte Schönheit. Trete ich in eine Antikensammlung, so scheint es mir, als ob ich in eine Todtenkammer gekommen sei. Und was hat denn diese Nacktheit für einen Zweck? Laufen denn wir nackt umher? Mich rührt und interessirt nur das gut Ersonnene, das verständig Ausgedrückte und das tief Empfundene, nur das kann ich bewundern. »

« Nicht einen Barbaren, aber einen Nordländer nenne ich Dich, den die Form an und für sich nicht begeistert, dessen Auge der coloristische Farbenton nicht erfreut, der beim Anblick eines Gemäldes, einer plastischen Gruppe, nur fragt: was stellt es vor? — nicht aber: wie ist es ausgeführt? Im höchsten Ausdruck der Formenschönheit des menschlichen Körpers erblickst Du nur das Anstössige, Unzüchtige, Du suchst überall die Seele, den Ausdruck, den Gedanken, und begreifst diesen Gedanken nur dann, wenn er einfach und derb vor Augen tritt, findest ihn aber nicht dort, wo er sich unvergleichlich stärker, durch die mächtige Sprache der Plastik äussert. »

« Nun gut, meinetwegen magst Du recht haben; ich will nicht länger mit Dir streiten. Schliesslich müssen wir also bekennen, dass die Kunst der letzten vierzig Jahre nicht fortgeschritten, sondern zurückgegangen ist und dass es nicht schaden würde, wieder zu den Apollo's, Aphroditen, Bacchantinnen etc. zurückzukehren. »

« Dass wir grosse Fortschritte gemacht haben, anerkenne ich durchaus » — erwiderte Malinkin, — « eine Nachahmung, auch wenn sie noch so gelungen ist, bleibt doch immer nur Nachahmung; es fehlt ihr das Wesentliche einer jeden Kunst, die Individualität des Schöpfers. Aber meinst Du etwa, die Kunst unserer Zeit sei auf dem Gipfelpunkt der Vollendung angelangt? Haben wir etwa nicht nur schüchterne Schritte auf der Bahn der Selbständigkeit gemacht? Von der kalten, conventionellen Schönheit der sogenannten Classiker wandten wir uns ab, gaben unseren Pseudo-Rafael's, -Tizian's u. s. w. den Laufpass und wurden wieder Das, was wir wirklich sind: in der Jugend Analytiker, Moralisten, beständige Forscher nach der unerfindlichen Wahrheit; in

den reiferen Jahren Skeptiker, Pessimisten, und wenn wir uns dem Greisenalter nähern, werden wir Mystiker, die sich bemühen, diese Wahrheit irgendwo dort, jenseits des Styx aufzufinden. Wir experimentiren mit Bleistift, Kreide, Pinsel und Feder, meisseln in Stein und giessen in Bronze; Leinwand, Farben, Thon und Marmor sind unsere Hilfsmittel, um nach Belieben über ein Thema zu räsonniren, das im gegebenen Moment unsere Gedankenwelt beschäftigt; wir weinen über das Elend unserer Bauern, protestiren gegen die Gräuel des Krieges, beweisen, dass unsere Wucherer und Krämer Schufte sind und bilden uns ein, dass wir mit solchen Problemen die Kunst fördern; wir stellen sie in den Dienst fremder, ihr widerstrebender Interessen und glauben damit der wahren, modernen Aufgabe der Kunst Vorschub zu leisten.»

«Du meinst also», — bemerkte Kossinskij — «der Gedankeninhalt schädige und degradire die Malerei? Ich gebe das zu. Der Fortschritt würde grösser und die Resultate würden glänzender sein, wenn wir auf dem Wege geblieben wären, auf dem uns unser grösster Künstler Iwanow voranschritt. Es war nicht leicht, die ausgetretenen Pfade zu verlassen, wie er es that, und sich durch Dornen und Gestrüpp einen neuen Weg zu bahnen, um unermüdlich neue Formen und eine andere Ausdrucksweise zu erforschen, und das von einigen Auserwählten gesuchte und erkannte Ideal der Schönheit zu verwirklichen. Der von Iwanow und jenen Auserwählten ausgestreute Same fiel aber auf unfruchtbaren Boden, ihren Fusstapfen wollte oder konnte vielleicht Niemand folgen, es ist das schwer zu entscheiden.»

«Aber weshalb erwähnst Du nicht auch Brüllow, Iwanow's berühmten Zeitgenossen?» — fragte Petrunin.

«Nein, mein Freund, Brüllow steht in der künstlerischen Hierarchie unter Iwanow, etwa neben Ingres. Steigst Du höher, so kommst Du zu Poussin, trittst Du eine Stufe tiefer, so begegnest Du Herrn Bouguereau. Iwanow gehört zu einer vornehmeren Menschenklasse.»

«Erkläre mir doch, worin eigentlich der Unterschied zwischen ihnen besteht, ich kann das nicht begreifen!» — forschte Petrunin weiter.

«Du stellst mir da eine der schwierigsten, wichtigsten und interessantesten Fragen. Ich weiss nicht, ob meine Erklärung klar und deutlich genug sein wird. Ich muss mit rauhen Händen das heiligste Heiligthum der Kunst, die Sphäre der Gefühle, berühren, denn diese sind die Schätzer, Richter und schaffenden Kräfte der Kunst. Die Gefühle zu analysiren, sie in eine verständliche Sprache zu kleiden, ist aber nicht leicht. Den schöpferischen Charakter unserer Kunst möchte ich in drei Gruppen theilen; zur ersten gehören die Künstler, welche es als ihre Aufgabe betrachten, sich der Natur, so wie sie sie sehen und begreifen, möglichst zu nähern; die zweite Gruppe besteht aus Denen, welchen die Natur, so wie sie ist, nicht genügt und die sie daher zu idealisiren suchen. Zur dritten Gruppe gehören Diejenigen, welche sich die Gegenstände nicht so vorstellen, wie sie in der Natur erscheinen, sondern wie sie geschaffen sein müssten: «di fare le cose non come la fa la natura, ma coma elle le dovrebbe fare» — wie Rafael sich ausdrückt. Ihr könnt nun leicht errathen, zu welcher Gruppe ich Ingres, Brüllow und Andere zähle. Die erste Gruppe besteht aus den modernen Künstlern, welche die der zweiten Gruppe in den Hintergrund zu drängen bemüht sind. Zur dritten, sehr kleinen Gruppe, rechne ich Iwanow und Matejko. Ich spreche natürlich nur von unserm Jahrhundert.»

«Sehr schön!» — rief Malinkin. — «Diese Gruppirung gefällt mir, aber woran soll man denn diese Rafaelische Gruppe erkennen? Dass die Glieder derselben himmelweit höher stehen, als die der anderen Gruppen, begreife ich, aber ich möchte doch auch ihren Rang und Stand kennen.»

«Ihr Stand und Rang heisst — Genialität und ihre Devise ist — Selbständigkeit», — fuhr Kossinskij fort. — «Ihr individuelles Verständniss der Form reflectirt mit einer solchen Energie aus ihren Werken, dass fast alles Andere banal, kraft- und charakterlos erscheint. Betrachten wir z. B. Michel Angelo Buonarotti, dieses Phänomen, sogar inmitten einer so exclusiven Gesellschaft. Zehn Jahre widmete er dem anatomischen Studium des menschlichen Körpers, und dann erst schuf er das Bild des Menschen so, wie es ihm in seinen Visionen erschien. Seine Heroen waren weder Copieen lebender Menschen, noch waren sie den von der griechischen Kunst geschaffenen Idealmenschen ähnlich, obschon sie diesen durchaus nicht nachstehen. Die leidenschaftslose Ruhe der Götter Griechenlands, ihr seelisches Gleichgewicht, ihr erhabenes, leid- und freudloses Dasein erscheinen mir wie ein ewiges Schlummern ohne Vergangenheit und Zukunft. Wir treten mit andachtsvoller Befangenheit an sie heran und wenden uns, betroffen



Chr. Kröner pinx.

Durch die Schützenlinie.

von ihrer kalten Theilnahmlosigkeit, von ihnen ab. Michel Angelo steht uns näher, er ist für uns verständlicher. Wer hat wohl ausser ihm den inneren Kampf, die Tragödie einer grossen Seele, deren Leiden der machtvolle Körper kaum zu ertragen vermag, mit grösserer Kraft geschildert! Vielleicht Sophokles und Shakespeare? Aber auch bei ihnen finde ich nicht diesen Pathos, diese unwiderstehliche Wirkung auf die Sinne, wie bei den Heroen Buonarotti's. Der leidenschaftlichste und mächtigste Ausdruck des Gefühls und der Gedanken in Worten, welcher das menschliche Ohr jemals berührte, reicht nicht an den Ausdruck dieser Gedanken und Gefühle durch die Form heran. Als ich Michel Angelo's wunderbare Titanen betrachtete, sah ich in ihnen jene vollkommenen, ewigen Urgestalten der Menschheit, deren blasse und schwache Copien wir sind. Ihr unerbittlicher, durch nichts zu beugender Wille im Ringen mit dem Schicksal, ihre übermenschlichen Leiden geben uns gleichsam einen Begriff von dem Kampfe der Menschheit mit der Uebermacht des Bösen, von dem Streben nach dem Ideal des Guten, des Schönen und des Wahren.»

Nach einer kurzen Pause fuhr Kossinskij fort:

«Es ist selbstverständlich, dass weder Iwanow noch Matejko sich bis zu einem solchen räthselhaften und tief poetischen Mysterium zu erheben vermochten. Ihre Helden sind einfacher, sie stehen dem wirklichen Leben näher; sie sind zwar auch keine Copien der Menschen aus ihrer Umgebung, aber dennoch Wesen von unserm Fleisch und Blut, die sich mit Michel Angelo's Gestalten kaum vergleichen lassen. Die Sprache, in der diese Künstler ihrer Seele Ausdruck verliehen, ist weniger abstract; sie beschäftigen sich mehr mit den Individuen, als mit der Gattung. Auch Michel Angelo liess sich zuweilen herab, Individualitäten zu charakterisiren, und wie sehr ihm das gelang, kann ich aus eigener Erfahrung bezeugen. Als ich hierher auf die Academie kam, erblickte ich in der Skulpturensammlung eine männliche Büste, deren Züge mir bekannt vorkamen. Nach längerem Betrachten gelangte ich zu der Ueberzeugung, es müsse Brutus sein. Und als ich im Catalog nachsah, las ich richtig: Brutus von Michel Angelo Buonarotti.»

«Aber wie konntest Du Brutus erkennen, dessen Bild Du nie gesehen hattest?» — fragte Dubinin.

«Woher ich ihn erkannte? Beim Lesen von Shakespeare's Julius Cäsar hatte Brutus einen so tiefen Eindruck auf mich hervorgebracht, dass ich ihn im Geiste leibhaft vor mir sah. Shakespeare und Buonarotti hatten aber, jeder auf seine Weise, diese historische Gestalt congenial aufgefasst und dargestellt und deshalb erkannte ich in Michel Angelo's Büste den Brutus des Shakespeare. Das ist die Lösung.»

«Ich möchte bei dieser Gelegenheit an Iwanow's Johannes den Täufer und an eine ganze Reihe von Matejko's Gestalten erinnern, die gleichfalls wunderbar charakterisirt sind» — bemerkte Dubinin.

«Diese beiden Künstler stehen in Bezug auf Charakterisirung ihrer Gestalten ausserordentlich hoch» — bestätigte Kossinskij; — «besonders Matejko, der fruchtbarer und mannigfaltiger als Iwanow war. Dieser erinnert mehr an Leonardo da Vinci, Matejko nähert sich dagegen dem Michel Angelo. An Iwanow's Gestalten gefällt mir das Maassvolle in den Bewegungen, die ruhige Grazie, die geschmackvollen, präcisen, bis in's Kleinste vollendeten Formen. Matejko aber liebe ich leidenschaftlich; bei ihm ist Alles Feuer, Kraft, Leidenschaft, Bewegung. Seine Formen sind so mannigfaltig wie das Leben, nur ist das Leben selten so stark, harmonisch-schön und charaktervoll, wie Matejko es schildert. In der ganzen europäischen Kunst der Gegenwart und Vergangenheit kenne ich keine so charakteristischen und tiefempfundenen Individualitäten, wie die Gestalten in Iwanow's Bild: «Christus erscheint dem Volke». Er schildert Johannes den Täufer nicht nur als Sklaven, sondern als einen Typus der Sklaverei; ebenso genial ist auch der Kopf seines Zweiflers charakterisirt. Ferner erinnere ich an Matejko's Gestalten in der «Schlacht bei Grünwald» (Witold, Ulrich, Žižka), in «Skarga predigt vor König Sigismund» (Skarga, Sigismund III. u. s. w.), in «Albrecht von Brandenburg huldigt Sigismund I.» (Sigismund, Albrecht, Stanczik); an seine «Johanna d'Arc» und an noch viele andere. Das sind machtvolle Schatten einer heroischen Vergangenheit, die ein genialer Künstler wieder belebt hat.»

«Du hast unsere Kunst nur von der einen Seite betrachtet, die von den Formen handelt», — begann nun Petrunin — «vom Colorit und der malerischen Technik erwähntest Du dagegen gar nichts. Wie denkst Du z. B. über Rembrandt?»

«Rembrandt besass in hohem Grade das Geheimniss, seine Empfindungen ausschliesslich durch das malerische Colorit, den Farbflecken, das Spiel von Licht und Schatten auszudrücken. Seine Kraft, sein Zauber liegt

in der melancholischen Poesie des Tons, in der wundervollen Wiedergabe der Abenddämmerung und des Sonnenuntergangs, dessen zitternde Strahlen Alles vergolden und verklären. Seine leidenschaftliche, kühne Malweise ist berauschend und nimmt uns gefangen. Das ist, nach meiner Meinung, Rembrandt's künstlerische Eigenart.»

Malinkin, der schweigend und in sich versunken dasass, machte nun folgende Bemerkung:

«Das mag richtig sein, ist aber nicht Alles; die Hauptsache, der Ton und die Farbenharmonie fehlen noch. Was Du von der Form erwähntest, könnte wohl auch für den Ton gelten. Einige drücken ihr Empfinden hauptsächlich durch die Formen aus, Andere durch das Helldunkel und durch eine harmonische, schöne Farbenscala, die uns gleichsam in ein wunderbares Zauberland versetzt. Ich will damit durchaus nicht sagen, dass Tizian, Rubens und Andere nicht auch die Form beherrschten, dass sie ihr Empfinden nicht auch durch die Form ausdrückten, aber ich meine, die Form war ihnen nicht die Hauptsache; ihr Verdienst liegt hauptsächlich im glänzenden Colorit, in der malerischen Technik, in der Wiedergabe des warmen, lebensvollen Körpers, dessen Blut man in den Adern rinnen zu sehen glaubt, in der schönen, blendenden Hautfarbe. Der allmächtige Reichthum und Luxus des Farbentons herrscht bei ihnen vor, ebenso wie auch eine Fülle von Kraft, Gesundheit und Freudigkeit.»

«Sehr gut, Malinkin, vortrefflich!» — stimmte Kossinskij bei. — «Ich möchte nur noch beifügen, dass sie die Natur coloristisch anders schilderten, als sie in der Wirklichkeit ist. In manchen Meisterwerken Rembrandt's kann man nicht unterscheiden, ob Tag oder Nacht dargestellt sein soll. Ihr erinnert Euch wohl an Murillo's «Flucht nach Aegypten»; man weiss da wirklich nicht, was mehr zu bewundern ist, der Farbenton oder die Form; aber wer kann mir sagen, welche Tageszeit Murillo hier schilderte?»

«Natürlich den Abend!» — riefen Alle einstimmig.

«Auch mir scheint es so, obschon im ganzen Bilde kein einziger Ton vorhanden ist, der sich mit der wirklichen Abendstimmung vollständig deckt; und dennoch ist es ein so wunderbarer, stiller Abend, wie man ihn wohl kaum finden würde, wenn man ihn nach der Natur malen wollte.»

«Das scheint mir aber doch übertrieben zu sein» — meinte Dubinin; — «wie kann denn Abend, Morgen oder Nacht — mehr Abend, Morgen oder Nacht sein, als in der Wirklichkeit? Das geht über mein Begriffsvermögen.»

«Ja, lieber Freund, Illusionen wirken zuweilen stärker als die Wirklichkeit; solche Illusionen kann aber nur ein wahrhaft grosser Künstler hervorbringen. Murillo hat seinen Abend wirklich, wie Du sagst, übertrieben. Er malte ihn nicht nach der Natur, sondern so, wie er ihn in seiner Einbildung sah; er schilderte nicht einen einzelnen, bestimmten Abend, sondern das Resultat der Beobachtung einer ganzen Reihe von Abenden, die er gesehen hatte. Es ist das sozusagen ein verallgemeinerter Abend. Ein Genie, das die Logik der Naturerscheinungen beobachtet, sucht diese Erscheinungen durch abstracte Begriffe oder durch anschauliche, bildliche Vorstellungen zu verallgemeinern, und eine so verallgemeinerte und geschilderte Natur kann sogar einem künstlerisch unentwickelten Menschen verständlich sein und anziehend auf ihn wirken.»

«Eine practische Schlussfolgerung aus dem Gesagten wäre also, dass wir zur alten Malweise zurückkehren, d. h. die Natur nicht wie sie ist, also nicht nach der Natur malen sollten, sondern so, wie wir sie im Geiste, gleichsam mit geschlossenen Augen, in unserm Atelier sehen. Was meinst Du dazu?»

«Das ist wohl zum Theil aber doch nicht ganz richtig», — antwortete Kossinskij. — «Ja, bei sich im Atelier soll man die Natur nicht so auf die Leinwand übertragen, wie sie ist, sondern so, wie wir sie uns vorstellen, wenn wir die Summe der Eindrücke ziehen, die wir von ihr gewonnen haben. Aber damit diese Vorstellungen frisch und klar bleiben, müssen wir viel beobachten und nach der Natur malen. Murillo und Andere beobachteten nur, aber sie studirten weder die Landschaft, noch die in ihr befindlichen, natürlich beleuchteten Figuren. Wir gehen unsere eigenen Wege und wer weiss, ob wir nicht mit der Zeit bessere Resultate erzielen als Jene. Einstweilen sind wir noch weit davon entfernt. Wir befinden uns noch in sklavischer Abhängigkeit von der Natur, wir beobachten und studiren sie bis zum letzten Athemzuge, aber ob wir sie, auf unsere Art, ebenso verallgemeinert wiederzugeben im Stande sein werden, wie unsere grossen Vorgänger sie uns in ihren Werken hinterliessen, das wird erst die Zeit lehren, und ich zweifle nicht, dass diese Zeit kommen wird.»

«Bevor jedoch diese Zeit kommt, wird die Photographie mit ihren Vervollkommnungen in voller Rüstung



Herbert A. Olivier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Not Juno's heartless fowls



Ralph Todd pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Rückkehr des verlorenen Sohnes.

hervortreten und die Natur sowohl im Ton, wie in der Zeichnung täuschend wahr reproduciren, und das wird dann die wahrhaft realistische, allermodernste Kunst sein!» — sagte Petrunin.

«Nun ja, Du hast nicht ganz unrecht;» — gab Kossinskij zu, — «wenn die Photographie das leisten kann, dann entspricht sie dem Geschmack der grossen Massen und diese werden dann ihre «realistische» Kunst verwirklicht sehen. Man behauptet, Rjépin, Zola, Wladimir Makowsky und Andere seien die wahren Repräsentanten der sogenannten künstlerischen Realistik, aber das ist Unsinn. Das Realistische schliesst den Begriff des Individuellen und damit auch jede ideale Vorstellung, das nothwendige Attribut einer jeden Kunst, aus. Das Reale ist der Stoff, die Materie, Das, was man wägen, messen, in Theile zerlegen, kurz, was man auf mechanischem Wege bestimmen oder erzeugen kann. Diese realistische oder mechanische Kunst ist eben die Photographie.»

«Was ist nun aber für ein wesentlicher Unterschied zwischen der Photographie und der sogenannten «realistischen» Kunst, wenn die Aufgaben der Photographie und dieser Kunst dieselben sein sollen, nämlich sich der Wiedergabe der Natur, so wie sie ist, möglichst zu nähern?» — fragte Petrunin.

«Ich will es versuchen, diesen Unterschied, so gut ich kann, zu definiren», — begann Kossinskij. — «Nehmen wir an, ein Künstler und ein Photograph wollen eine Procession reproduciren. Beide begeben sich an den Ort der Feierlichkeit, der Eine, um photographische Aufnahmen zu machen, der Andere, um die religiöse Stimmung der Massen zu studiren, um zu sehen, zu analysiren und um von Dem, was ihn besonders interessirt, was ihm in die Augen fällt, möglichst viele Skizzen zu entwerfen. Nach Hause zurückgekehrt, beschäftigt sich der Photograph mit der Zubereitung seiner Platten, und der Künstler sucht unter dem lebendigen Eindruck Dessen, was er gesehen, sein Bild zu entwerfen. Er studirt die Oertlichkeit und bemüht sich, das Charakteristische und Typische derselben so gut als möglich wiederzugeben. Er macht Entwürfe, zeichnet Figuren und sucht die verschiedenartigen Stimmungen der von ihm gesehenen Personen, die er nicht während eines Moments, sondern nach und nach, durch vielfältige Beobachtung, sich gemerkt und notirt hat, zu treffen. Hat er nun sein Material auf diese Weise gesammelt, dann beginnt er die Ausführung seines Werkes. Die Hauptschwierigkeit seiner Aufgabe besteht nun darin, die einzelnen Momente, welche das Leben und die Stimmung nicht genügend charakterisiren und ausdrücken, in ein Gesammtbild zu concentriren oder ein solches daraus zu schaffen, und zwar so anschaulich, klar und überzeugend, dass dem Beschauer das Wesentliche des Ereignisses zum Bewusstsein kommt, dass er davon einen vollständigeren und bestimmteren Eindruck gewinnt, als durch den Anblick der Wirklichkeit selbst, die ihn verwirrt und ihm ein verschwommenes, unklares Bild hinterlassen hat. Betrachten wir nun die photographischen Aufnahmen, welche diese Scene realistisch, auf mechanischem Wege reproducirt haben, so erblicken wir eine ungeordnete Menschenmenge, deren einzelne Gestalten uns meistentheils unverständlich sind, denn nur durch die genaue Beobachtung einer ganzen Reihe schnell wechselnder Momente können wir den wahren Ausdruck der Einzelpersonen und die Bedeutung ihrer Bewegungen im Fluge erhaschen. Durch das Betrachten dieser photographisch fixirten Scene werden wir nicht nur durchaus nicht befriedigt, sondern wir können in den meisten Fällen sogar ihren wahren Charakter nicht erkennen. Es ist ein Product ohne Empfindung und Gedankeninhalt, ihm fehlt die Beseelung, das wahre Leben. Eine solche realistische, mechanische Wiedergabe der Natur kann auch gar nicht anders sein. Du wirst nun zugeben müssen, dass diese «realistische» Kunst für die wahre Kunst nicht gefährlich sein kann, denn diese schildert nicht nur die Hülle der Dinge, sondern auch ihr inneres Wesen, ihre Seele. Ob man nun dieses innere Wesen der Kunst auf metaphysischem oder auf empirischem Wege, mit Hilfe der Mystik oder sonstwie erklärt, ist gleichgiltig; wichtig jedoch ist es, dass die Seele eines jeden Kunstwerks sein geheimnissvolles Leben ist. Nehmen wir z. B. Rafael's «Sixtinische Madonna»; lassen wir die Schönheit der Formen und der Composition einstweilen bei Seite und betrachten wir unbefangen nur ihre räthselhaften Augen . . . Ihr werdet vielleicht sagen, es sei dies gar keine Mutter Gottes u. s. w. Was der Künstler darstellen wollte, ist gleichgiltig; ich sehe nur eine wunderbare Vision, die den Schöpfer dieses Kunstwerks über die Grenzen des Irdischen hinwegtrug. Ihre tiefen Augen haben einen Blick, wie keines lebenden Menschen Augen ihn jemals hatten, es herrscht in ihnen eine absolute Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, und wären sie nicht durch einen sinnenden Ausdruck belebt, so würden

sie uns kalt und starr erscheinen. Wir sehen hier nicht Unsersgleichen, nichts, was mit dem uns so lieb gewordenen Ich zusammenhängt, das uns zur Erde herabzieht, während unsere Phantasie himmelwärts strebt. Sich von diesem Ich zu befreien, gelingt auch dem grössten Genie nur in den seltensten Momenten. Dann aber überblickt er, frei wie ein Gott, den unendlichen Raum und sieht, von seiner irdischen Hülle unbehindert, die Welt in ihrem wahren Lichte. Mit den ihm von Gott verliehenen Mitteln eilt er nun, seine imposanten Visionen für die Ewigkeit festzubannen; da er aber vom Material und von der Form beengt ist, so wird das von ihm geschaffene Werk stets nur ein Schatten jener wunderbaren Vision sein, die in ihrer ursprünglichen Erhabenheit sich nicht in irdische Formen verkörpern lässt. Ein solcher Schatten ist es, den uns Sanzio in seiner Sixtinischen Madonna hinterliess, und dennoch berechtigt ihn dieses einzige Kunstwerk, sich neben den unvergleichlichen Buonarotti zu stellen.»

«Meine Herren!» — wandte sich nun Petrunin an die Anwesenden und füllte die inzwischen vernachlässigten Gläser. — «Es lebe die Kunst! Es lebe die Schönheit auf Erden von nun an bis in alle Ewigkeit!»

Das Gespräch währte bis weit nach Mitternacht. Endlich verabschiedete sich Kossinskij von seinen Genossen, und als er sich entfernte, klangen ihm ihre Stimmen noch lange in den Ohren.

Draussen war es still und kalt. Er zog seinen Pelzkragen in die Höhe, athmete mit Wollust die frische Luft ein und lenkte die Schritte nach seiner mehr als bescheidenen, fernen Wohnung.

Als er nun den dunkelblauen Sternenhimmel betrachtete, dachte er: Wie schön ist doch dieser grenzenlose, von unzähligen Welten erfüllte Raum, wie herrlich ist die ganze Welt und wie öde und kalt würde sie für empfindsame und zartbesaitete Seelen sein, wenn diese Seelen nicht von der Natur mit dem höchsten, dem Menschen erreichbaren Gut beschenkt worden wären — mit der Fähigkeit im Betrachten des Weltalls, im tiefen und innigen Gefühl der Verwandtschaft mit der Gottesnatur, die reinsten Freuden, den erhabensten Genuss zu finden. Ihre Schönheit geniessen, über ihre Geheimnisse nachsinnen und sich von menschlicher Thorheit und Bosheit abwenden, ist Alles, was wir ernstlich wünschen können. Ruhm, Ehre, Reichthum, Macht sind nichts als Dunst und Rauch. Nur das unerklärliche Entzücken, das uns im Moment der Geburt eines tiefen, schöpferischen Gedankens ergreift, ist nicht Dunst und Rauch. Wer jemals in seinem Leben ein solches Gefühl empfand, war hart an der Grenze menschlichen Glücks.





Otto Modersohn. Dorf Worpswede

WORPSWEDE UND DIE WORPSWEDER

VON

HANS MÜLLER-BRAUEL

«Aber daz leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit diser ding; darumm sieh sie fleysig an, richt dich darnach und gee nit von der Natur in dein gutgedunken, das du wöllest meynen, das besser von dir selbst zu finden, dann du würdest verfürt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie herauss kan reyssen, der bat sie. Aber ye genewer dein werk dem leben gewess ist in seiner gestalt, ye besser dein werk erscheynt, und diss ist war; darumm nymm dir nimer mer für, das du etwas besser mügest oder welest machen, dann es Gott seiner erschaffenen natur zu würken krafft geben hat, dann dein vermügen ist kraftlos gegen Gottes Geschöpf».

Albr. Dürer.



Heinrich Vogeler

Die deutsche Landschaftsmalerei hat im Laufe der letzten Jahre eine grosse Wandlung durchgemacht, sie hat ganz bedeutende Fortschritte zu verzeichnen. Die Naturanschauung ist, nachdem Arnold Böcklin seine Meisterwerke geschaffen hatte, eine vergeistigtere, eine innerlich vertieftere geworden; der heutige Landschafter versucht wenigstens immer, in seinen Werken keinen Natur-Ausschnitt, oder eine «schöne Ansicht» zu geben, sondern ein Stück belebter, lebendiger, — soll ich mich so ausdrücken, — vermenschlichter Natur. Ueberall bekundet sich in dem Schaffen unserer Maler ein eigener, selbständiger Geist, eine ehrliche, aufrichtige Liebe zur Natur, verbunden mit scharfer Beobachtung und immer grösser werdendem technischen Können und Vermögen. Das Alles bietet eine sichere Gewähr für die Zukunft unserer Landschaftsmalerei.

Aber noch etwas anderes, und gerade das Höchste und Grösste hat uns die neuere Landschaftsmalerei gebracht: die Kunst ist eine ursprünglich deutsche geworden, deutsch in ihrem Empfinden und Schaffen, deutsch in ihren Motiven und Stoffen. Unsere Maler geben sich immer mehr und mehr dem bestrickenden Zauber der eigenen deutschen Heimath hin, sie versenken sich liebevoll in die Natur derselben, eine Natur, die eine so ganz andere Sprache redet als die des Südens, — ernster zwar und schwermüthiger manchmal, — dafür aber auch eigenartiger und kraftvoller und vor allen Dingen: künstlerisch stimmungsvoller, anheimelnder, deutscher. Und dieses gerade ist der Grund, weshalb manches heutige Landschaftsbild uns so im Innersten packt, unserm Herzen so nahe tritt; wir fühlen da mit Gewissheit: das ist Fleisch von unserm Fleisch, deutsche Natur, gesehen mit deutschen Augen und Gemüth.

Dieses Betonen des Deutschthums in der heutigen Kunst ist zu einem sehr wichtigen Faktor geworden. Erst mit dem bewussten Betonen dieses Elementes haben wir eine in neuester Zeit wieder deutsche Kunst bekommen.

Verfolgen wir diese Richtung rückwärts bis zu ihrem ersten Auftreten, so gelangen wir, ein paar Jahrzehnte zurück, in die Zeit, wo unter den Flammenzeichen und dem Kanonendonner des grossen Krieges der deutsche Einheitsgedanke Wurzel schlug und Boden gewann.

Seitdem besinnt sich Deutschland auch in anderen Dingen immer mehr und mehr auf seine Eigenart, fremde Sitte, fremdes Wesen und das schmachvolle, beschämende Nachäffen fremder Moden wird immer mehr verdrängt. Sowie die deutsche Sprache in ihre alten Rechte wieder eingesetzt wird, so ist auch die deutsche Kunst seit Jahren bestrebt, sich von fremden, unwürdigen Fesseln zu lösen. Es bleibt ja leider eine bedauerliche Thatsache: jahrelang ist von der Antike und von Italien, später von Frankreich und England alles Heil erwartet. Das ist jetzt anders geworden, der deutsche Künstler besinnt sich auf sein eigen Volk und Land, als auf die ureigensten, festen, starken Wurzeln seiner Kraft.

Wie man erst zu der Erkenntniss gekommen war, dass die Romfahrten deutscher Künstler der deutschen Kunst ebenso gefährlich geworden, als einst die geschichtlichen Romfahrten dem Germanenvolke, da war es nur mehr ein weiterer kleiner Schritt zu der Erkenntniss, dass die deutsche Kunst nur dann gross werden könne, bliebe sie im eigenen Lande. Diese, so überaus einfache Weisheit hat ja auch die Kunst der Italiener, Franzosen und Engländer zu dem gemacht, was sie war und ist. — —

Und eine ehrliche Freude war's für den Kunstfreund, zu beobachten, wie diesem neu erwachten Heimathsgefühle folgend, von deutschen Künstlern geschaffen wurde, wie sich hie und da oder dort ein einzelner Künstler niederliess (ich nenne nur Hans Thoma), oder auch eine kleinere Anzahl Gleichgesinnter sich zusammenthat, um in begeisterter Hingabe und liebevollem Versenken die Natur und Eigenart eines Landes und Volkes zu studiren und wiederzugeben.

Ein solcher Vorgang hat sich auch in dem, in den letzten zwei Jahren in der Kunstwelt so viel genannten Orte Worpswede bei Bremen vollzogen. Auch hier entstand aus kleinen Anfängen eine Malerkolonie, — keine Malerschule, — wie hier und da unverstanden gesagt ist; eine Kolonie, die nach jahrelangem ernstem Studium von Volk und Land mit einer ganzen Reihe von fertig dastehenden, urwüchsig kräftigen, naturfrischen Werken in die Oeffentlichkeit trat, damit ein unerhörtes Aufsehen erregte und neben einem materiellem Erfolge insbesondere einen hohen künstlerischen errang; einen Erfolg, der in den Annalen der deutschen Landschaftsmalerei einzig dasteht.

War das ein Staunen in Kunstkreisen, als in der vorjährigen Ausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft, in der Glaspalast-Ausstellung, diese Worpsweder geschlossen einrückten mit ihren ebenso neuartigen wie künstlerisch bedeutsamen Bildern, von denen es ausging wie frischer Erdgeruch.

Und dieses Staunen wuchs in Laienkreisen als von diesen Künstlern, von denen man bisher nicht einmal die Namen gehört, der Eine, Fritz Mackensen für seinen: «Gottesdienst» die grosse Goldene Medaille erhielt, dem Anderen, Otto Modersohn, die neue Pinakothek sein Oelbild: «Sturm im Teufelsmoor» abkaufte (reproduzirt in der «Kunst unserer Zeit», 1895, Heft 10.) Wie erklärt sich nun dieser grosse, unbestrittene Erfolg?

Man hat gesagt, er hätte in der Neuheit der vorgeführten Bilder gelegen. Dem kann nicht sein, Haide und Moor waren doch schon öfter gemalt um ganz neu zu sein, um im Stande zu sein solches Aufsehen zu erregen und den Erfolg zu begründen. Der Erfolg lag

vielmehr in dem, was wir oben des Weiteren ausführten, in der Thatsache, dass hier selbständige starke Talente die Natur festen Auges geschaut hatten und sie mit allem Reiz und allem Stimmungs- und Farbenzauber in Naturwahrheit wiedergaben.

Man sah es, diese Leute hatten geschafft aus unendlicher Liebe zu dem Fleck Erde, wo sie weilten, diese Liebe hatte sie in ihrem Schaffen stark gemacht. Man fühlte es an den Bildern ihren Schöpfern nach, diese Leute hatten zuerst bewundernd, anbetend vor der Natur gestanden, dann aber versucht, das Geschaute nachzubilden, möglichst so, wie sie es geschaut, zunächst einerlei, wie es technisch wurde, — irgend welche Routine führte ihnen nicht den Pinsel, es war vielmehr oft ein mühsames Suchen nach der Ausdrucksweise. Aber alles war echt deutsch und gegeben aus eigenem Wesen heraus.



Fritz Mackensen. Trauernde Familie (Fragment)

Hier hatte sich das Beispiel der Schule von Barbizon wiederholt, dass der Künstler erst dann in die innersten Geheimnisse der Schönheit einer Landschaft eindringt, wenn er in langem und täglichem Verkehr Land und Leute sich zu eigen gemacht hat. —

Als im Vorjahre der Glaspalast seine Pforten schloss, hatten die Worpsweder, die mit fast zwei vollen Dutzend Bildern erschienen waren, — ausverkauft!

Heuer sind sie nun in gleicher Stärke, — und, es sei vorweg gesagt, durchweg auch in gleicher Güte erschienen. — Freilich, der Theil des Publikums und der Künstlerschaft, der jedes Jahr von Jedem um jeden Preis etwas Neues erwartet, der hat seine Rechnung kaum gefunden.



Fritz Mackensen. Frühlingssonne

Dies kann schon nicht sein, weil die Worpsweder aus innerster Ueberzeugung und aus Gebundenheit an den Ort immer s t o f f l i c h so ziemlich das Gleiche malen werden.

* * *

Ueber die «Worpsweder» ist im verflossenen Jahre viel geschrieben worden, Wahres und Falsches, Uebertriebenes und Unzureichendes. Andererseits ist es aber auch gerechtfertigt, über die Worpsweder, bei Anlass ihrer zweiten Gesammt-Ausstellung einmal einen grösseren, zusammenfassenden Artikel zu schreiben.

Ich selber habe dann die Gelegenheit, einen solchen Artikel schreiben zu können, gern wahrgenommen, da ich glaubte, der Sache in mancher Hinsicht näher zu stehen als manch Anderer. Stand doch meine Wiege auch, — nahe Worpswede, — in einem niedersächsischen Bauernhause, denke ich doch auch von mir sagen zu können, dass ich mit gleicher Liebe an meiner Heimath hänge, hat mich doch diese Liebe und ein jahrelanges Studium mit Land und Leuten Niedersachsens bekannt und vertraut gemacht.

Endlich aber konnte ich im Laufe der Zeit öfter in Worpswede weilen. Ihnen, den Malern aber danke ich, dass Dem, der wohl unbewusst schon empfand, die

Augen geöffnet wurden, dass er bewusst das Schöne rings umher schaute und «sehen lernte».

Also: Was ist «Worpswede?»

Worpswede ist ein Moordorf von ca. 7—800 Einwohnern, in der Landdrostei Stade, unweit der freien Stadt Bremen. Dort dehnt sich östlich der Weser, viele, viele Meilen lang das Moor, das einst so gefürchtete und deshalb mit dem furchterweckenden Namen bezeichnete «Teufelsmoor». Eine hohe Sanddüne, — die sich durch die Marschen der Hamme schiebt, von der Geest her, — der «Weyerberg», hart am Dorfrande belegen, beherrscht das malerisch gelagerte Dorf und gewährt von seinem Gipfel eine meilenweite Rundsicht auf das Dorf, das unendliche Moor, und auf die Wiesen der Wesermarschen und der nahen Hamme.

Versuchen wir es, so gut es in Worten möglich ist, und soweit es ein gewöhnlicher Erdenbürger den Künstlern überhaupt nachempfinden kann, einmal die Natur Worpswedes zu schildern.

* * *

Da, wo Marsch und Moor sich scheiden, ragt als weithin sichtbare Marke, hoch über Häuser und Bäume, mitten in einsamer Ebene eine hohe Sanddüne empor, — der Weyerberg. Heute krönt seinen Gipfel ein friedevoller, malerischer Hain uralter Föhren; ein granitenes, moosbewachsenes Denkmal des Mannes, der einst die ganze Gegend menschenbewohnbar machte, darunter; — Frieden und Weltabgeschiedenheit lagert um das Denkmal und um die braunstämmigen Kiefern.

Vor tausenden von Jahren aber brandeten am Fusse des Weyerberges die Meereswogen, da war sein Gipfel umkreist von langflügeligen Möven und ein Ruheplatz ihrer hungerigen Bruten. Als aber die weiten Wasser im Laufe der Jahrhunderte sich verlaufen, da blieb zurück, öde und geflohen vom geselligen Geschlecht der Menschen, eine weite, trostlose, braune Einöde, — das Moor; — das Teufelsmoor, wie es dann der Volksmund benannte. Meilenweit erstreckt es sich noch heute, umrahmt von nassen, grünen Wiesen, in blauender Ferne umgrenzt von den Hügeln der Geest, der hohen Haide.

Noch heute verdient das Moor stellenweise mit Recht den Namen Teufelsmoor und man kann sich denken, wie pfadlos und voller Seen und Sümpfe es vor tausend Jahren gewesen sein mag. Im Einzelnen sieht man auch heute noch, was man damals sah. Die leise schwankenden Rohrhalme haben wohl noch dieselbe Höhe, dieselben Blätter und violettbraunen Federblüthen, die sie schon damals trugen. Die Birke steht da mit weissschimmerndem Stamme und leichten, lose hängenden Blättern, die Fliege trägt ihr Florkleid mit demselben Schnitt wie damals; — aber, — die einst ungebahnte, unbewohnbare Wildniss ist heute eine Wohnstätte der Menschen geworden, ein gut Stück Ursprünglichkeit aber ist ihr geblieben.

Zuerst hatte der schweifende Jäger gewagt, mit vorsichtigem Fusse den schwankenden Sumpfboden zu betreten, der Fischer war ihm gefolgt und hatte seine Netze gespannt. Beide wurden von der reichen Beute verlockt, sich schliesslich am trockenen Hange der Düne niederzulassen. So entstand in grauer, vorgeschichtlicher Zeit Worpswede. Kein Blatt freilich redet davon, nur uralte, halbverklungene, altgermanische Wodanssagen knüpfen sich an den Ort, gefundene Steinbeile und mürb gewordene Aschenurnen aus braunen Haidegräbern zeugen davon.

Lange aber noch währte es, ehe sich Wege durch die Wildniss gebahnt hatten, noch starrte das Land rings von Sumpf und Morast. Während draussen im Reiche alles Land durch neue Heerstrassen der Kultur erschlossen wurde, lag über dem weiten endlosen Moore immer noch die Einsamkeit der Wildniss.

Seit nunmehr etwas über hundert Jahren durchziehen Kanäle und Strassen das Moorland. Der Moorkommissionär Jürgen Christian Findorff hatte seine Moorkolonien im Teufelsmoor begründet, die so rasch aufblühten. Aber auch heute noch, wo die Eisenbahn in einigen Fussstunden Entfernung vorbeifährt, auch jetzt noch hat das Land viel von dem Reiz der Ursprünglichkeit bewahrt; hier ist die Weltabgeschiedenheit mit ihrem so poetischen Zauber erhalten. Hier hat sich die altsächsische Kernnatur der Bevölkerung echt erhalten in ihrer Knorrigkeit und Derbheit, ihrer ernsten Schweigsamkeit und tiefen reichen Innerlichkeit, — die aber so selten zu Tage tritt. Hier gilt das Wort:

> Wo datt Hart so week, doch de Fust so hart,
> Wo Trö un wo Globen, old Sassenart,
> Sünd fast biwahrt noch bitt nu. —
> Vanne Elw, bitt an den'n Weserstrand,
> Min Heimathland, old Sassenland,
> Watt is woll schöner as Du! — —

Viel Tausende deutscher Touristen streben alljährlich den Gestaden des Meeres zu oder den schneebedeckten



R. Poetzelberger pinx.

Sonntagsfriede.



M. Nonnenbruch pinx.

Elegie.



Otto Modersohn. Sommer am Moorkanal

Gipfeln der Hochgebirge. Wie Wenige aber wissen und kennen die Reize der eigenen Heimath, wie Wenige beachten bei uns im Norden die unendlichen Reize, die das verschrieene Moor, die verrufene Lüneburger Haide bietet.

Und doch, welch' ein unendlicher Reichthum an malerischer Schönheit liegt in diesem einzig schönen Fleckchen Erde! Welche Wonne, an dämmernden Sommerabenden auf der Höhe des Weyerberges zu stehen und den Blick über die goldig reifenden, leise wogenden Kornfelder, über die, einem Sammtteppich gleich zu unseren Füssen sich breitenden Wiesen und über das dunkle, braune Moor schweifen zu lassen, bis ferne hinaus zu den blauenden Hügeln der Geest, die schon leise der Schleier der Nacht umwebt. Im Abendscheine blinken silberfarbene Wasserstreifen herauf, die sich durch duftige Wiesen schlängeln; es ist die Hamme. Leise, gespenstisch fast, gleiten schwarze Segel darauf hin — der Torfbauer bringt auf schwarzgetheerten Schiffen den gewonnenen Torf zur Stadt — buntgeschecktes Vieh weidet an den Ufern.

Im Schatten uralter, mächtiger Eichen ruhen, weithin gestreckt, stille Dörfer. Hier und dort hört man noch Hunde halbverloren herüber bellen, sonst kein Laut. Nur zuweilen, wenn ein verschlafener Windhauch die Kronen der alten braunen Kiefern küsst, die um uns herum den Berg krönen, knarrt und flüstert es in den Aesten und den würzigen Nadeln, so, als wollten sie uns sonderbare Mären künden, aus Tagen die lange im Schoosse der Ewigkeiten verrauscht, als hüteten und bewahrten sie ein Märchengeheimniss, das sie dereinst nur einem erkorenen Lieblinge verkünden wollten.

Dann ist hier wieder Stille, lautlose Stille! — —



Fritz Mackensen. Studie

Lauscht man aber bei dieser, doch nur scheinbaren Stille auf die schwächsten Töne, die aus der nimmer schlafenden Natur zu uns gelangen, so vernimmt man ein Schwirren und Summen der Insekten, dem Boden nah. Es ist, wie eine der vielen Stimmen der Natur, vernehmbar nur einem frommen, empfänglichen Gemüthe.

Am Nordrande des Weyerberges liegt nun Worpswede. Unser Moordorf ist ein eigenartiges Gewirr von Häusern und Hütten, Sanddünen und Weiden, Gärten und Bauernhöfen, hochragenden Eichen, dichten Hecken und dunkelgrünen Tannen. Die mit dicker grüner Moosdecke überzogenen, breiten behaglichen Strohdächer der Bauernhäuser, die aussen aus buntem Holzfachwerk mit ziegelroth gestrichenen Lehmwänden bestehen — bergen unter sich ein malerisches Innere. Auf der Diele schwelt das offene Torffeuer, der feine, bläulich sich nach oben ringelnde Rauch verschleiert geheimnissvoll das glänzend-russgeschwärzte Balkenwerk. Zur Seite der lehmgebackenen Diele recken Kühe und Ziegen ihre Köpfe aus dem Stalle hervor. Mensch und Thier hausen hier in diesen Häusern, wo das einfache, aber schwere Leben des Bauern gelebt wird, traulich beisammen.

Und einfach ist dieses Leben, einfach und schwer. Ernst, wie die umgebende Natur ist der Sinn der Menschen, das fröhliche Singen ist selten in diesen Räumen. Ernst und dunkel ist auch das Kleid des Bauern, tief satte Farben. Das täglich geschaute Moor, in das es immer wieder hinaus geht zu körperlicher, schwerer Arbeit, hat auch hierauf seinen Einfluss geübt. Aber gerade so giebt dieses Kleid des Bauern der merkwürdigen Landschaft einen eigenen Reiz. Da ist nichts, was heraustritt in schreiend hellen Farben, ein harmonischer Zusammenklang in Natur und Leben.

Das Moor! —

Ja, wenn das Worpsweder Moor in Worten zu schildern wäre . . . .

Oewer swartet Water
Liggt en smallet Steg —
Düster staht de Barkenböhm
Günt, henlangs den Weg.

Oewer mi, an'n Häwen
Treckt de Wulken jach —
Oewern Moor liggt Nebel,
Düster kummt de Nach!

Un ick stah hier eensam,
Still de ganse Welt, —
Blot min Hart dat sleit noch
Günt de Foss noch bellt.

Nu is alles lisen,
Still hol ick an den'n Tritt,
As wör de Welt im Bäden —
As schull ick bäden mit.

In diesen Worten habe ich einmal versucht, eine der vielen Stimmungen zu schildern, an denen das Moor so überreich ist; Stimmungen, die sich täglich erneuern und verändern, die immer wiederkehren, aber jedesmal anders, als sie da waren, jede eigenartig, feierlich, ergreifend und schön in ihrer Art.

Da ist der Frühling! Ein lichtgrüner, leuchtender Schleier überspinnt Busch und Bäume, zarte, bunte Blumen entfalten sich auf dem junggrünen Wiesengrunde, die weissleuchtenden Birkenstämme spiegeln sich in dem dunklen Moorwasser. Der silberschimmernde Schmätzer baut sein Nest in dem aufgeschichteten Torfhaufen, allerorten regt sich neues, frühlingsfrisches Leben. Braunleuchtend aber liegt nun noch die hohe Haide und das vorjährige, nun fahlgelbfarbige Gras und Rohr rauscht leise im Winde, der flüsternd vom warmen Süden erzählt.

Es ist schwüler, drückender Sommertag!

Eine müde, schläferige Ruhe liegt über Moor und Haide, fern am Horizonte zittert die Gluthhize, zuckende Lichter bildend. Ausgestorben scheint das Moor, kein lebendes Wesen regt sich. Da steigt langsam, wie ein entlegenes Gebirge, im Süden Gewölk empor; senkrecht auf am Horizonte. Ein leichter Wolkenschatten gleitet über die gluthzitternde Ebene, aber eben so still wie es gekommen, verschwindet das Gewölk.

Dann aber ballen sich wieder die Wolken zusammen zu einer blauvioletten Bank, leuchtend heben sich die grünen Baumgruppen davor ab. Jäh fährt da ein Windstoss in die aufrauschenden Wipfel, belebenden Regen kündet der ferne Donner. —

Dann liegt das Moor in seiner wilden, herzerschütternden, urkräftigen Grösse! Fast nachtdunkel liegen die Torfstiche, sturmgepeitscht biegen sich angstvoll die Birken, wie ein wallendes Meer wogt die Haide und das rothbraune Porstgestrüpp, schreiend flattern die aufgeschreckten Kiebitze und andere Moorvögel hin und her, mühsam kämpft der Mensch heimwärts, gegen das Toben der Elemente. Dunkler und düsterer ballen sich die Wolken zusammen, — da, — ein zuckender Blitz fährt nieder auf die erschauernde Erde.

— — — — — — — — —

Hohe Hallelujalieder
Singt der Sturm und singt das Meer, —
Auf Dein Antlitz knie nieder
Denn die Gottheit zieht daher! *(Herm. Allmers.)*

Am höchsten aber entfaltet sich die Herrlichkeit des Moores, — die Farbenherrlichkeit, im Herbste. Wer kann das Hohelied solcher Schönheit singen? Allerorten eine Farbenpracht ohne Gleichen. Die Birke, dieses schönste Kind des Moores, deren lichtes junges Grün



Otto Modersohn. Märchenerzählerin



Otto Modersohn. Studie

uns im Frühjahr entzückte, strahlt jetzt in sattem Goldton. Rothbraungolden schimmert auch das feinste Zweiglein, rostfarbene Blätter sitzen daran. An den Stämmen haben die feuchten Herbstnebel Flechten und Moose gezeitigt von märchenhaftem Farbenzauber. Auf goldgrünem Grunde schimmern lichtblaue Flecke, von Rosastreifen unterbrochen. Das purpurroth erglühende Wurzelwerk durchzieht den braunen Torfboden. Violettbraun liegt die jetzt verblühte Haide, dürrgelb das rauschende Rohr, auf dem grüngelben, schwankenden Moosboden erglänzt rosig die reifende Moosbeere. Die Blätter der Brombeere leuchten in tiefem Roth und saftigem Dunkelgrün, leise zittern die Blätter der Espe, hochgelb und schwarz umrändert. Am grünlichblauen Himmel jagen sich rasch violettblaue oder weissgraue Wolkengebilde. Fern im Westen versinkt rothglühend die Sonne. Ihre letzten scheidenden Strahlen treffen die Birkenkronen und die niedrige Haide, — da flammt es auf, majestätisch und leuchtend, in warmen, strahlenden Goldton. Dicht vor uns liegt das Moor schon dämmernd und ruhig, am Horizonte aber ist es, als flammte im Scheidekuss der Sonne noch einmal alles auf in Gluth und Farben, als sänge die Natur ein feierliches Hallelujah. . . .

Das ist der flammende Scheidekuss,
Den Sonne und Haide sich geben, —
Noch einmal, eh' sie verblühen muss,
Jauchzt sie in loderndem Leben!

(Hans Müller-Brauel.)

Und all' diese Fülle von Formen und Farben, die eine weiche flimmernde Luft umgiebt, die die Linien verwischt und die Farben noch mehr heraushebt, spiegelt sich gleich dem Himmel mit seinen stets wechselnden Wolkengebilden, — vom Meere und von der Weser her herrscht fast ständiger Wind, — in dem dunklen Wasser der vielen Kanäle.

Immer stiller wird es.

Blatt auf Blatt ist in dem kalten Herbstnebel, der tagelang über den weiten Gefilden braut, zu Boden gesunken, ein fahlgelber Teppich deckt den Boden. Nackt und kahl stehen Bäume und Sträucher. Die weiten Wiesen der Hamme sind überfluthet, Wildgänse und Schaaren von wilden Schwänen, von Norden herbeigezogen, beleben die Fläche, die im Sommer dem Kiebitz, dem Storch, dem Reiher und der Rohrdommel gehörte.

Wie Inseln ragen die Schifferhütten an der Hamme, die im Sommer dem rastenden Schiffer Erquickung boten, aus dem Wasser einsam hervor.

Das ist der Beginn des Winters! — — —

Leise und lose fällt der erste Schnee herab und bedeckt mit seinen blendend-weissen, schimmernden Flocken die schlummernde Natur. Tief verschneit liegen Häuser und Bäume, Eiszapfen hängen an den Dächern, jede Gartenlatte trägt ihr Schneeköpfchen. — — — — — — — — — — — — — — — — — —

* *
*

Wir sind im Dorfe selber!

Treten wir ein in eines der kleineren armseligen Häuschen, Hütte könnte man es nennen. — Welche Fülle von Bildern birgt allein diese Hütte; wir glauben uns in Rembrandt's Zeit versetzt! Was anders zeigen uns seine Bilder, das sind die Räume und die magische Beleuchtung, in denen er seine Wunderwerke schuf, seine hl. Familie und seine hl. Nacht, sein Leben des Tobias und Anderes, Räume, die wir aus seinen Radirungen und Werken kennen, — deren Existenz der Grossstädter kaum mehr ahnt.

Hier entsteht aus der Nothwendigkeit heraus jenes merkwürdige Durcheinander, das von jeher das Malerauge entzückt hat, und das in seiner stets wechselnden Mannigfaltigkeit in Form und Farbe die reichste Phantasie selbst nicht zu erdenken vermag.

An der Seite der Diele, oder auch in einer kleinen, niedrigen Stube steht der runde Esstisch, um den Herr und Gesinde und Kinder sich versammeln zum Essen oder zu gemeinsamer Andacht. Welch' ein Bild, wenn alle Bewohner des Hauses um den Tisch sitzen, stumm und mit gefaltenen Händen den Worten lauschend, die der Hausvater aus der Bibel oder aus dem Gesangbuche vorliest. Welch' eine starke, tiefinnere Glaubensfreudigkeit und Festigkeit schaut aus diesen Gesichtern. Das ist Glaube, einfältiger, kindlich frommer Christenglaube, ein Glaube, der nicht grübelt und zweifelt. —

Und hinter uns her, hinaus in die dämmernde, stillfeierliche Abendluft klingt es dann wohl auf, das herrliche Paul Gerhard'sche Abendlied:

Nun ruhen alle Wälder,
Viel Menschen, Städt und Felder — — —

Es lacht der Sommer um die Moorhütte!

Wie anders sieht es nun um das Haus herum aus. Dort liegt am Hause das Schiff mit dem schwarzen, merkwürdig geformten Segel, dort an der Wand des runden Backofens lehnen jene merkwürdigen Geräthe von fast vorzeitlicher Form, die dem Moorbewohner zur Bearbeitung des Bodens dienen. Aus morschen Schiffsplanken nachlässig zusammengeschlagen, steht der mit grünen Flechten überkleidete Zaun, der zwar niemand abzuhalten vermag, den zu erhalten aber althergebrachte Gewohnheit ist.

Wenige Schritte vom Hause stürzt die Wand metertief ab; sie ist von Flechten und Moosen wie besprenkelt. Ein Gewirr von Brombeerranken und Schlingpflanzen verhüllt sie halb, blaue Glockenblumen nicken und grüssen zwischen langen Gräsern über ihren Rand. Im saftig grünen Grase schiesst das Weidenröschen empor und wiegt auf schwankendem Stengel seine Blüthenpyramide.

Zahlreiche Insekten summen um die üppige Mannigfaltigkeit der blüthenreichen Moorflora. Bunte Falter flattern vorüber und metallisch schillernde Käfer hasten geschäftig durch das Gräsergewirr. . . .

Sommerabend um die Moorhütte!

Die stille Stunde des Tages ist gekommen, der Friede des Abends umfängt uns. Ein traumhaftes Halbdunkel hüllt die weite Ebene ein, langsam wandeln die letzten Moor- und Feldarbeiter nach harter Tagesarbeit ihrem Heim zu. Vor der Hütte sitzt ein altes Ehepaar, wortlos, stumm, auch sie schweigen in der grossen Ruhe die Alles umfängt, eine himmlische Feierstunde wird auch ihnen zu Theil. Da leuchtet unten die Sonne noch einmal auf, rosig glüht es um die alte moosige Hütte, goldleuchtend blitzen die wenigen Fenster auf, Dämmergold webt und spinnt um Mensch und Hütte und Baum:

Wenn't Abend ward,
Un still de Welt un still dat Hart;
Un möd uppt Knee Di liggt de Hand,
Un ut de Husklock an de Wand
Du hörst den Parpendikelslag
De nich to Wort köm öwer Dag;
Wennt schummern in de Ecken liggt
Un buten all de Nachtswulk flüggt;
Wenn den noch enmal kikt de Sünn
Mit golden Schin to't Finster rinn,
Un, ehr de Slap kummt, un de Nacht
Noch enmal Alles lävt un lacht, —
Datt is so watt för't Minschenhart:
Wenn't Abend ward: — —

So sang einst der unvergessliche Theodor Storm, dessen echt deutsche Poesie der Natur Worpswede's so verwandt und so nahe steht.

So sieht Worpswede aus!

So haben es die «Worpsweder» gemalt in all' seinen Stimmungen: im knospenden Frühling und im gluthigen



F. Pradilla pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Markttag.



Hans am Ende. Immenhof

Sommer, im farbenleuchtenden Herbst und im schneeigen Winter, im Sturm und in friedevoller Dämmerung; die Menschen in ihrer harten Arbeit und in ihren Feierstunden, in ihrem tief religiösen Leben und in ihrem Freud' und Leid!

So werden sie es uns auch ferner malen in all' dem poetischen Zauber und in all' der Farbenschönheit! —

* * *

Sehen wir nun einmal, wie «Worpswede» wurde, d. h. wie die Maler nach dort kamen und wie dort allmählig die Malerkolonie entstand.

Es liegt auf der Hand, dass eine Künstlerkolonie, die Werke schuf, die schon jetzt hochbedeutsam sind für die Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei, nicht über Nacht entstehen konnte, sondern dass sie heranwuchs, langsam, nach und nach und in hartem Ringen und mühsamer Arbeit. Es liegt auf der Hand, dass solche Werke nur entstehen konnten nach jahrelangem Vertrautsein mit den Menschen und mit der Natur.

Und so ist es.

Seit nun zwölf Jahren schon besteht die «Worpsweder Malerkolonie» oder, wie sie sich seit der ersten Ausstellung nennen: «Nordwestdeutscher Künstlerverein Worpswede». — Aber nur Wenige wussten darum, selbst im nahen Bremen waren es lange Jahre hindurch nur einzelne, den Malern befreundete Familien, die es wussten, dass in nächster Nähe der Stadt eine Blume deutscher Kunst heranwuchs und reifte. Aber keiner der vielen Kunstfreunde Bremens ist je zum Besuch der Maler hinausgekommen, nur der greise Marschendichter Hermann Allmers zu Rechtenfleth aus der nahen Wesermarsch, der zeitlebens mit so vielen Künstlern Beziehungen unterhalten hat, der ist fast Jahr um Jahr einmal hinausgekommen, der Kolonie einen Besuch abzustatten, wie denn wiederum die Maler ihn in seinem kunstgeschmückten Tusculum am Weserdeiche besucht haben.

Es war im Jahre 1884, da kam als Erster der Maler Fritz Mackensen nach Worpswede. Eine Ferienreise brachte den angehenden jungen Künstler, der damals die Düsseldorfer Akademie besuchte, nach dort. Schon damals machte das weltentlegene Moordorf mit seinen eigenartigen Reizen einen tiefen Eindruck auf ihn. Er zeichnete 1884 zuerst nur vier Wochen dort, brachte aber in der Folge stets seine Akademieferien hier zu, auch von München aus, wo er später war.

Sommer 1889 brachte er seine beiden Freunde, den Landschafter Otto Modersohn aus Soest in Westphalen und den Radirer Hans am Ende aus Trier, mit. Modersohn hatte ebenfalls seine Studien auf der Düsseldorfer Akademie begonnen, kam aber damals von Karlsruhe, während Hans am Ende von München kam.

Alle drei gewannen die Gegend von Tag zu Tag lieber und als der Herbst in's Land zog, da — auf einem letzten Abendspaziergange, bei dem Abschied genommen werden sollte von dem liebgewordenen Fleck Erde — beschlossen sie aus künstlerischer Begeisterung heraus, nicht der hergebrachten Gewohnheit gemäss die Akademie wieder aufzusuchen, sondern den ganzen Winter über in Worpswede zu bleiben, die Natur dort, die sie so sehr gefördert hatte, sowie Land und Volkscharakter eingehend zu studiren. Sie sind ihrem Vorsatze treu geblieben. Im einsamen, weltabgelegenen Moordorfe, fern von den geistigen Genüssen, die eine Grossstadt und gar erst eine Künstlerstadt bietet, haben sie, unter der Bevölkerung lebend (und «in Holzschuhen gehend») den Winter zugebracht. Nur die Pariser Weltausstellung sah sie gemeinsam vierzehn Tage dort. Da studirten sie auf der dortigen Kunstausstellung die Werke bedeutender Meister, die eines Corot, Rousseau, Diaz, Dupré, und vor Allem Millet.

Dann ging's aus der «Geistesmetropole der Welt» — direkt zurück in das einsame Moordorf. Allerlei Sammlungen entstanden dann, für gute Bücher war durch die fleissig benutzte Bremer Stadtbibliothek gesorgt. Aber auch eine Fülle von Skizzen und Studien ist in diesem Jahre und in den folgenden entstanden.

Sie verwuchsen immer mehr mit dem Lande und seinen Bewohnern. Es ward für sie seitdem selbstverständlich, dass sie sich mit den Frühlingsvögeln am Weyerberge einstellten und erst mit dem fallenden ersten Schnee den Rückweg in die Stadt antraten.

Der Sommer 1892 brachte, von Düsseldorf aus, den Bremer Maler Fritz Overbeck, Anfang Sommer 1894 kam, ebenfalls aus Bremen, Heinrich Vogeler nach dort. Diesen hatten seine Studienreisen bisher, ohne nennenswerthen Erfolg nach Italien geführt, hier, im weltfernen Moordorfe sollte sich nun sein so überaus eigenartiges Talent entfalten.

Zwischendurch sind kurze Zeit oft noch andere Maler dort gewesen, so der aus dem nahen St. Jürgen gebürtige Ludw. Bokelmann, der im nahen Selsingen

dann sein letztes Bild: « Austheilung des Abendmahls in der Selsinger Kirche », malte, Professor C. Seiler, mehrere Münchener, Berliner und Düsseldorfer Maler.

Auch der Bremer Maler Karl Vinnen (Sezession - München), der heute noch dem « Künstler-Verein Worpswede » angehört, war zeitweilig dort.

Das ist kurz die « Geschichte » der Kolonie.

Und das dortige Schaffen und die Werke selber?

Ausser vereinzelten Bildern und Ausstellungen einzelner Werke haben die Worpsweder sich in zwei Gesammt-Ausstellungen in die Kunstwelt eingeführt, in der diesjährigen und der vorjährigen Glaspalast-Ausstellung. Die vorjährige hatte eine eigene Vorgeschichte in der Bremer Kunsthalle, wo sie zuerst war und von den Bremer Kunstkreisen, namentlich aber von der, ihr verständnisslos gegenüberstehenden Kritik fast vollkommen abgelehnt wurde. (Der Schreiber d. Z. versuchte z. B. damals vergeblich einen Artikel über die Ausstellung in Bremer Blättern unterzubringen, der darlegen sollte, was sie eigentlich wollten.) Freilich, einzelne wirkliche Kunstfreunde haben auch damals schon Bilder erworben, Mackensen's « Säugling » wurde sogar für die Kunsthalle selber erworben, ungetheilte Anerkennung fand aber doch eigentlich nur Mackensen's « Gottesdienst ». Für die Räume der Ausstellung bildete sich der Börsenwitz « Lachkabinet », ein Wort, das immerhin der Urtheile wegen, die in diesen Räumen ausgesprochen wurden, seine innere Berechtigung hatte. Hier in Bremen sahen nun der Präsident der Münchener Künstlergenossenschaft, Herr von Stieler und Karl Albert Baur die Ausstellung. Seitens dieser Herren erfolgte die Aufforderung an die Worpsweder, geschlossen in München auszustellen, — ein eigener Saal wurde ihnen zur Verfügung gestellt.



Hans am Ende. Herbstsonne

Der Erfolg derselben ist bekannt und auch oben des Näheren nochmals ausgeführt. Vergleichen wir nun beide Ausstellungen miteinander, so muss zugegeben werden, dass die vorjährige, neben besseren Räumen den Vorzug einer anderen Zusammensetzung für sich hatte, diese enthält neben ca. 20 Landschaften nur zwei Figurenbilder, während das Verhältniss in der vorjährigen fast gleich war. So ist eine gewisse Einförmigkeit hineingekommen, die nur Mackensen's Figurenbilder wirksam unterbrechen.

Doch sind dieses schliesslich Aeusserlichkeiten, die mit den Werken selber nichts zu thun haben. Diese halten sich nicht nur auf gleicher Höhe, sondern sie sind

in ihrem Schaffen zum Theile ausgereifter, vollendeter — Hans am Ende tritt uns, nebenbei gesagt, zum ersten Male mit Oelbildern entgegen, während bis dahin nur Radirungen von ihm in Worpswede entstanden waren.

Allen Werken gemeinsam ist ein scharf ausgeprägtes, natürliches Empfinden, aus allen spricht ein völliges Befreitsein von allem Formelkram schulmässiger Doktrinen, entstanden aus der, fast Hass zu nennenden Abneigung gegen die Akademie und hergebrachtes Malverfahren. Unter sich selber wieder bilden sie, bei allem Gemeinsamen, das sie haben, die grössten Gegensätze.

Da ist zunächst Fritz Mackensen! Er ist sowohl Landschafter und Radirer, wie Figuren- und Porträtmaler, ja, im letzten Sommer ist der erste, und erstaunlich gelungene bildhauerische Versuch entstanden; — er hat die «Frau mit der Ziege» nicht nur gemalt, sondern auch modellirt «um sich die Formen recht klar zu machen!» Bei dieser Anschauung ist es natürlich Selbstfolge, dass er in der Plastik, wie R. Maison die Natur bis zur letzten Hautfalte getreu wiederzugeben versucht.

Aber wie ist das Bild gemalt! «Frühlingssonne» hat er es genannt. Vor der offenen Thür einer niedrigen Hütte steht eine alte Frau mit einer vollen Wasserschaale in der Hand, im Begriff, ihre im Garten angepflockte Ziege zu tränken. Neben dem Hause, im Garten, steht ein junger Apfelbaum mit erstem Grün und reichem Blüthenschnee. Hinter dem Garten ein schmaler Streifen dürrer, brauner Haide mit ein paar kleinen Birkenbäumen, die ihre jungen Kronen sehnsüchtig der Frühlingssonne entgegen strecken. Dahinter grünes Roggenfeld. — Aber wie ist das Alles gesehen, wie sind die Farben hingesetzt, kräftig, leuchtend und sicher. Welch' leuchtendes Himmelsblau breitet sich über dieses Stück Erde und dieses armselige Menschendasein. Aehnliches hat nur Max Liebermann gemalt.

In das Leben der Moorbauern führt uns sein zweites Figurenbild. Am Sarge eines kleinen Kindes stehen trauernd die Eltern und Geschwister. Wie reden diese Gesichter zu uns. Das blasse leidende Gesicht der Frau erzählt uns von harter Arbeit und sorgenreichem Leben; stumm gefasst erträgt der Mann das über Nacht gekommene schwere Leid, harte körperliche Arbeit hat auch ihm Furche um Furche in's Antlitz gegraben. Und so wie die Eltern stehen die Kinder. Auch die weinen nicht, ist auch der Schmerz noch so tief. Das Wort von Georg Freiherrn von Ompteda kommt mir in den Sinn, was er von seinem Niedersachsenlande singt:

> Da über dunkle Moore
> Und Haidebruch und Kraut,
> Ein ernster ew'ger Himmel stumm,
> Herab zur Erde schaut. —
>
> Da langsam sind die Menschen,
> Doch g'rade, wenn auch schwer, —
> Und wetterhart wie Eichenstamm
> Und seelentief, wie Meer! — — —

So ernst und überzeugend, so innerlich wahr, hatte er uns im Vorjahre in seinem «Gottesdienst» die Moorbewohner gemalt. Der Bedeutung des Bildes für den Maler wegen, muss ich hier darauf zurückkommen, — aus Abbildungen oder aus Ausstellungen ist es wohl den meisten Lesern der «Kunst unserer Zeit» bekannt geworden. Das Bild stellte eine Anzahl Landleute dar, Frauen, Männer und Kinder, die sich zu einem Gottesdienst draussen in freier Natur zusammengefunden haben und nun andächtig den Worten eines auf roher, holzgezimmerter Kanzel stehenden Geistlichen lauschen. Dieses Draussensein beim Gottesdienst, unter freiem Himmel hatte es dem Künstler angethan; es erschien ihm als der schönste Gottesdienst überhaupt. Nur ein deutsches, tief empfindendes Gemüth konnte sich an einen solchen Stoff wagen, an die Darstellung der Wirkung einer Predigt auf eine, zum grössten Theil sitzende Zuhörerschaft. Zudem stellten sich der Vollendung des Bildes grosse äusserliche Schwierigkeiten entgegen; kein Haus im Dorfe bot Raum genug für das grosse Bild, so musste er es draussen im Freien, an der Kirchmauer malen. In dreijähriger Arbeit hat er das Bild vollendet, und ein voll in sich abgerundetes Kunstwerk geschaffen. Das seelisch fromme Empfinden unserer Landbevölkerung hat der Künstler hier im Tiefinnersten erfasst, scheinbar der Welt entrückt lauschen diese einfachen Menschen, meistens still vor sich niederblickend den Predigtworten. Aber bei aller Versunkenheit in sich, lebt die Gesellschaft. Eine weihevoll feierliche Stimmung, die sich dem Beschauer mittheilt, liegt über dem Ganzen, etwas wie Himmelsfrieden einer besseren Gotteswelt senkt sich über ihn herab.

War so auf dem Bilde einerseits der Volkscharakter der niedersächsischen Landbevölkerung mit vollendeter Meisterschaft dargestellt, so trug auch der landschaftliche Hintergrund des Bildes ein echt norddeutsches Gepräge. Bauernhäuser mit moosgrüner Strohdecke,

von der sich die Figuren wirkungsvoll abhoben, und ein weiter Ausblick auf eine moorige Ebene mit einzelnen Birkenbäumen zeigen deutlich, wo das Bild entstanden ist. — Nebenbei bemerkt, ist jede Figur des Bildes Porträt und in der Tracht der Zuhörerinnen ist die Selsinger und die dortige Landestracht dargestellt. Das Bild ist der Provinz, in der es entstanden, erhalten geblieben, ein reicher Kunstfreund hat es für die Galerie in Hannover angekauft.

Einfacher im Vorwurf war sein zweites, vorjähriges Ausstellungsbild, das für die Bremer Kunsthalle angekaufte «Der Säugling». Ich meine, es ist als künstlerische Leistung noch viel bedeutender. Eine Madonna aus dem Volke hatte der Künstler dargestellt. Auf einem Torfkarren sitzt, von harter schwerer Arbeit einen Augenblick ausruhend, eine Frau aus dem Volke, ihren mitgenommenen Säugling stillend. Aber in der Darstellung dieser Frauengestalt liegt die ganze grosse Hoheit der Mutterwürde, in seiner schlichten Hoheit und Grösse, in seiner ernsten Auffassung und innersten Wahrheit erinnert es nicht nur an keinen Geringeren als an Millet und dessen Schöpfungen — nein, es steht ihm sehr nahe, wenn nicht ebenbürtig.

In seinen Landschaften ist Mackensen schlicht, ernst und feierlich. Sein «Herbst» der diesjährigen Ausstellung ist für dieses sein Schaffen charakteristisch. So einfach das Motiv ist, eine wuchtige Grösse liegt darin. Vorn ein dunkler, blauer Moorkanal mit einer Wasserschotte, dahinter Haide, Busch und Moor mit einem einsamen Birkenstamm, der seine dünnen, sturmzerzausten Aeste gegen den ernsten, düsteren Himmel reckt. Dann ein junges grünes Roggenfeld und hinten baumumstandene, strohgedeckte Häuser und eine Windmühle mit dunklen, gegen den halbhellen Abendhimmel ragenden Flügeln. Auch in seinen Zeichnungen zeigt Mackensen sich sicher und eigenartig. Ueberall weiss er das Charakteristische mit wenigen Strichen festzuhalten, sei es nun in der Landschaft oder in der Darstellung der Moorbewohner. In seinen vielen Figurenzeichnungen, die seine Mappen bergen, ist der Volkscharakter mit — ich möchte sagen, photographischer Treue und hochkünstlerischer Auffassung festgehalten und wiedergegeben.



Hans am Ende. Weyerberg

Der Landschafter Otto Modersohn steht in seiner, sowohl körperlichen wie künstlerischen Erscheinung im schärfsten Gegensatze zu Fritz Mackensen. Ist dieser eine thatkräftige, energische, sich nie genugthuende Natur mit sehnigem Körper und stolzer freier Haltung, so ist Modersohn ganz das Bild eines Innenmenschen, träumerisch und sanft, mit leicht vornüber gebeugter Haltung. Er

steht der Natur nicht als bezwingender Eroberer, sondern als Untergebener gegenüber, er will nachschaffen, was er vor der Natur empfunden, was in seiner Seele wirkt. —

Modersohn ist, um ihn möglichst treffend zu kennzeichnen: Lyriker, d. h. Lyriker in der Farbe, durch und durch. Er malt an der Hand, aber in Anregung der schönen Gottesnatur seine Träume. Farbenträume sind es meistens. Es giebt in der Natur flüchtige Momente, in denen sich uns mit aller Macht die Farbe aufdrängt. Ich meine die Momente, die den Maler schönheitstrunken machen, nicht den Bildhauer, den Formen- und Linienmenschen. Formen und Linien liegen nun Leuten wie Otto Modersohn zwar nicht fern, sie empfinden sie wohl, doch ist der andere Drang, die Sehnsucht nach Farbenschönheit, dem eigentlich Malerischen, so mächtig in ihnen, dass andere Gefühle sich ihr meistens beugen müssen. So malt denn O. Modersohn seine Farbenträume, so singt er in seinen Bildern das hohe Lied der schönen Gottesnatur, besonders aber die Niedersachsens und des Moores in seinen stets wechselnden Farben und Luftstimmungen. —

Modersohn hat die diesjährige Ausstellung mit elf Landschaften beschickt. Auf alle seine Bilder einzeln einzugehen ist hier unmöglich, ist aber auch kaum erforderlich. Modersohn malt die Natur Worpswedes in all' ihren Stimmungen, malt sie, wie ich es in meiner Naturschilderung darzustellen versuchte. Seine diesjährigen Werke zeigen uns nur dieses — mit alleiniger Ausnahme des Winters. — Da ist sein leuchtender: «Sommertag am Moorkanal», voll Freude und Lebenslust, sein schwüler, drückend heisser «Sommermittag am Weyerberg», über dem es liegt wie zuckende Gluth, seine «Dämmerstimmung am Weyerberg» und sein «Feierabend». Da ist seine «Träumerei», ein eigenartiges Bild, in seinen leisen, lose geschwungenen Linien voll melancholisch träumerischen Reizes, mit süsser, zagender, und doch so hoffender, unbewusster Sehnsucht in den Figuren.



Fritz Overbeck. Vorfrühling

Vornehmlich aber ist es der Herbst, den er schildert, der ihm in seiner leuchtenden Farbenpracht darstellerisch so überaus willkommen ist. Das zeigt er uns namentlich in seiner: «Herbstlandschaft aus dem Teufelsmoor», einem Bilde von märchenhaftem Farbenzauber und feierlicher Schöne. Das ist ein Böcklin'scher Farbentraum, der nur freilich eine norddeutsche Moorlandschaft darstellt: Einen Moorkanal mit dunkelblaugrünem, leuchtendem Wasser, Birken mit weissen Stämmen und rostgelbfarbenem Laube, Haide und Ried in goldbraunen Herbstfarben, fern am Horizonte ein goldig leuchtender Haidestreifen und gluthumstrahlte Birken, ein einsames Haus und eine dunkle verträumte Moorhütte. Und über dem Allem ein farbigleuchtender, wolkenzerrissener Himmel.

Neu ist er, seinem bisherigen Schaffen nach, in seiner «Märchenerzählerin» und in «Hänsel und Gretel», — freilich hat er schon in seiner vorjährigen «Dämmerung», — eine alte Frau mit einer Katze vor ihrer, vom rosigen Abendroth umwobenen Hütte, — diesen Weg beschritten.

Ein Künstler wie O. Modersohn musste mit Nothwendigkeit auf diese Art Bilder kommen, da er ja selber eine träumerische Innennatur ist, lebend in der an Märchenzauber erinnernden Natur Worpswedes. So malte er uns denn seine «Märchenerzählerin». Vor einer rosenumblühten Moorhütte sitzt eine uralte Frau, vor der ein paar Kinder knien, ein Knabe und ein blondes Mädchen mit Blumenkranz im Haar und süssen, treuherzigen Kindergesichtern. Der grüne Vordergrund voller Blumen, zwei alte, knorrige, geheimnissvoll ausschauende Föhrenstämme zur Linken, ein stiller, verträumter halb zugewachsener Teich in der Mitte, und im Hintergrunde eine baumbestandene, ansteigende Höhe und helldunkler Abendhimmel. — Auch ohne die Figuren hätte das Bild etwas verträumtes, verstecktes und märchenstilles. In «Das Dorf Worpswede» giebt Modersohn uns ein Porträt Worpswedes, gesehen im Frühherbste vom Weyerberge aus. Ist das ein malerisch gelegenes Ge-

wirre von Gassen und Häusern, Hütten und Bäumen, beherrscht von einer hohen Gruppe vielhundertjähriger alter Eichen beim Schulhause.

Hans am Ende.

Sein « Erster Schnee » muthet uns an, wie ein Wintermärchen. Es ist in der Natur erst Spätherbst, noch stehen die hohen, häuserschirmenden Eichenkronen grün gegen den winterlich werdenden Abendhimmel, gelb und dürr aber ist bereits das Gras des Vordergrundes geworden. Und hier vorne, und auf dem rohrgedeckten, moosbegrünten Wohnhause, — einem richtigen Worpsweder Bauerngehöft mit rothgestrichenen Lehmwänden, mit Ziehbrunnen neben dem Hause und mit einer holzgezimmerten Scheune mit Flechtwerkwänden, — liegt der erste Schnee, lose und flockig, schon wieder im Verschwinden begriffen. An der Scheunenwand stehen und lehnen Pflug und Egge des Landmannes im Winterquartier bis zum neuen Frühling.

In seinem «Worpsweder Bauernhof» zeigt er uns ein anderes, dieser für Worpswede und fast für ganz Norddeutschland so charakteristischen baumumschirmten Gehöfte.

Aber welch' eine Farbengluth spricht uns an aus seinem Bilde: « Herbstsonne ». Das ist auch, wie bei Otto Modersohn, ein Schwelgen in Farbe, aber hier ist es fester und bestimmter gesehen, — mir persönlich ist es das liebste Landschaftsbild dieser Ausstellung. Und dabei, welch' einfaches Motiv: Drei grosse, weiss leuchtende Birkenstämme, unterhalb der Kronen abgeschnitten, ganz bedeckt mit grünen, gelben und rothleuchtenden Pilzen und Flechten; dahinter ein enger, in den rostrothfarbenen Kronen fast ganz düsterer Birkenhain. Das niedere Brombeergestrüpp leuchtet glühroth in der Herbstsonne, ebenso das dürre, gelbe Gras. Darüber ein blauender Himmel mit violetten Wolkengebilden. Der ganze Farbenzauber des Worpsweder Herbstes liegt in dem Bilde, — das ein grosser Theil des Publikums immer mit Kopfschütteln und missbilligenden Philistergesichtern ansieht, — weil die Kronen abgeschnitten! — —



Heinrich Vogeler. Frühling

Wie anders sein « Abend ». Alles ist dämmerdunkel. Schwarz stehen die Stämme gen Himmel, düster, in tiefe Dämmerung gehüllt sind die Häusergruppen links und das Buschwerk rechts. Nur hinten am Horizonte gluthet noch der Abendhimmel. Und das scheidende Abendroth leuchtet geheimnissvoll wieder aus

dem kleinen, seichtenTeiche in der Mitte des Bildes, — ein Augenblick noch, und tiefe Dämmerung, kommende Nacht, hüllt auch ihn und die Häuser und Bäume ein.

Overbeck!

Dem ist schwer gerecht zu werden. Kein grösserer Gegensatz als seine vorjährigen und diesjährigen Bilder. Da zeigte er sich uns in gewaltiger, elementarer Kraft und Wuchtigkeit. Das war fast ein Wühlen in tiefen satten Farben, ein offenbares Bevorzugen der nassen feuchten Regentage, die in Worpswede so farbig sind. Da, wo sich dem Menschen die Fülle an Farbe und Pracht der Natur am meisten aufdrängt, da ist er zu Hause. Aber wie sich nur einem tief empfindenden Menschengemüthe die Schönheit der Natur in diesen Stimmungen offenbart, so können auch nur tief und ernst angelegte Menschen diesem Streben und Können Verständniss entgegenbringen, der oberflächliche Beschauer findet nicht seine Rechnung.

Overbeck's Landschaften haben oft etwas melancholisches, schwermüthiges. Die Farbengebung seiner Palette erinnert an Karl Vinnen und auch an Fritz Mackensen, ist aber trotzdem eigen und unabhängig. Hervorragend ist er in der feinen Zusammenstimmung von Violett und Grün und der wunderbaren Verbindung mit feinen, einfachen Formen der Herbstbäume. Der Herbst und der Vorfrühling war bis jetzt fast ausschliesslich sein Stoffgebiet, diesmal kommt ein farbenschöner «Sommertag» dazu. Ueberaus einfach sind seine Motive, mit denen er stets so Grosses erreicht. Da ist sein «Herbstabend». Rothgestrichene, rohrgedeckte Häuser, Birken mit rostfarbenem Laube, dahinter dunkelgrüne Eichenkronen vor einem grünlichen, mit violettgrauen, flammendgehöhten Wolkenhimmel, alles umwoben von einem leisen flimmernden Dämmerschleier. — Sein «Abend im Moor!» Tiefe Dämmerung ist herabgesunken über Moor und Feld, schwarzgrün schimmert noch das junge Roggenfeld, silberigbleich die einzelnen Birkenstämmchen aus der hohen, dunkelbraunen Haide des Vordergrundes, leises Dunkel umgiebt die Frau neben dem runden Backofen, still senkt sich der dunkelblaue Nachthimmel immer mehr herab. An ihm ist der bleiche Mond schon da, der noch mit der letzten verlöschenden Tageshelle kämpft. Viel Verwandtes hat sein «Mondaufgang». Ein breiter, birkenumsäumter Weg, der in's Moor führt, zu beiden Seiten Moorwiesen und Haide, fern am Horizont ein einsames Gehöft und am dämmernden Himmel die bleiche Scheibe des aufgehenden Mondes.

Kräftigere, leuchtendere Farben hat sein «Sommertag». Ein Stück Moor. Im stillen Wasser des Moorkanals spiegelt sich der blaue Himmel mit den weissen, kleinen Schäfchenwolken. Am Rande des Moordammes ragen einzelne, weissleuchtende, sonderbar gestaltete Birken mit saftgrünen Kronen auf. Helles, grünes Gras spriesst üppig empor und hinter dem Moorhause mit seiner moosbewachsenen Strohdecke verschwimmen im Hintergrunde die jungen, lichten Birken.

Das bedeutendste seiner diesjährigen Bilder ist aber das von uns reproduzirte: «Vorfrühling». Durch dürres Moor und Haideland windet sich ein breiter, ausgetretener Moorkanal, einzelne dünne Birken- und Erlenstämme stehen daran, ein hoher Steg führt über ihn. Hinter dem grünen Roggenfeld in der Mitte liegen die einzelnen Gehöfte, baumumstandene, moosbewachsene Häuser mit ziegelroth gestrichenen Lehmwänden. Ueber der ganzen Landschaft aber breitet sich ein junger Frühlingshimmel von hellem, feinem Blau mit lauter kleinen, weissen Frühjahrswölkchen.

Ganz aus der «Rolle heraus» fällt der letzte Worpsweder, Heinrich Vogeler! Man sagt sich verwundert, wie der unter diese Leute kommt, zumal wenn man seine vorjährigen Bilder — er hat diesmal nur Radirungen ausgestellt — gesehen hat. Vogeler ist der Held der Märchenschilderungen, er lebt scheinbar in anderen Jahrhunderten, hat sich ganz in die Poesie des 13. und 14. Jahrhunderts vertieft. So gab er uns einen gut imitirten Gobelin, seine «Legende». Ein Ritter, sehr steif und sehr gothisch, im güldenen Schilde das Wappen der Worpsweder — den Weyerberg mit einer stilisirten Kieferngruppe — begegnet einer nackten Jungfrau, die eine blaue Blume hält. In seiner sehr gut gemalten «Studie» — ein junges Mädchen in reichem, märchenhaften Kostüme unter einem Apfelbaume mit reifen Aepfeln stehend, — so in tiefster Poesie den Frühling, das junge knospende Menschenleben und den Herbst verkörpernd — erkannte man sofort seine Zugehörigkeit zu den übrigen Worpswedern. Voll sonnigen Humors war eine Reihe aquarellirter Blätter, Märchendarstellungen, namentlich sein «Dornröschen».

Schon in diesen Blättern offenbarte er ein grosses dekoratives Talent. Noch viel mehr aber tritt das in seinen «Plakaten» der vor- und diesjährigen Ausstellung



Fritz Overbeck. Am Kanal

zu Tage, Plakate, die gleich wirkungsvoll in Form und Farbe sind und daneben ein hohes künstlerisches Können zeigen.

* * *

Die letzte Schaffensseite der Worpsweder, die Radirung!

Nur einzelne, wenige Blätter enthält die diesjährige Ausstellung, in der Hinsicht war die vorjährige ungleich bedeutender.

Der tüchtigste von den vier Künstlern — Otto Modersohn radirt nicht — ist unzweifelhaft Hans am Ende. Von seinem: «Hannibal's Grab» (nach Eugen Bracht), sagte die Kritik, ein schöneres Blatt sei vielleicht seit Jahren in Deutschland nicht radirt. Unser Heft giebt seine grosse Originalradirung «Immenhof». Ein schönes, reines Blatt mit einer prächtigen Baumsilhouette. Seine diesjährige Originalradirung «An der Mühle» erinnert an seine vorjährige «Mühle» in Vorwurf und Ausführung, malerisch gehalten, wuchtig und breit in der Ausführung. In anderen, in Worpswede entstandenen Blättern hat er den Moor- und Menschencharakter meisterlich dargestellt. Auch einzelne Porträtradirungen schuf er hier, so eine sehr gute von Herm. Allmers, die aber bis jetzt nur Probedruck geblieben ist, desgleichen eine seines Freundes Georg Ebers.

Ist Hans am Ende in seinen technischen Ausdrucksmitteln einfach und rein, so überrascht Overbeck durch seine, dieser so ganz entgegengesetzten Ausdrucksweise, die unsere Wiedergabe seines grossen, Böcklin'schen Geist athmenden Blattes «Am Kanal» klar erkennen lässt. Er giebt uns in einfachem Hell und Dunkel seine düsteren Moorbilder. Ueberraschend ist bei ihm auch die Darstellung der Wolkengebilde am nächtlichen Himmel, die wunderbar zu unserer Einbildungskraft wirken. Mit grossem Geschick hat sich der Künstler in seinen anderen Blättern auch der Aquatintatechnik bedient. Vor einzelnen Blättern Overbeck's hat man hingegen auch das Gefühl, als hätte der Künstler die

Landschaft nicht ungetrübten Auges, sondern durch ein rauchgeschwärztes Glas gesehen, Bäume wie Himmel sehen zu zerrissen-fleckig aus, was auch in uns kein sonderliches Behagen erweckt hat.

Fritz Mackensen giebt uns heuer ein schönes Blatt: «In einer Moorhütte», das den ganzen malerischen Eindruck des Inneren einer Worpsweder Moorhütte zeigt, oben das hölzerne Bretter- und Balkenwerk des Heubodens, die breite Diele mit dem Stalle zur Seite, aus dem Ziegen und Schafe ihre Köpfe recken. An der Seite des Hausinneren blicken wir durch eine offen stehende Thüre auf die sonnbeschienene Aussenwelt, unter dem kleinen Fenster der linken Seite Waschzuber und eine Körner aufpickende Henne.

Ganz von den übrigen abweichend ist wieder Vogeler in seinen Radirungen. Hier geht er seinen Träumen und seinen Märchenphantasien nach, so heraus entstanden sein «Froschkönigsmärchen», sein «Tod und Alte» — in dämmerdunkler Abendlandschaft hat der Tod lose seinen Arm um eine alte Frau geschlungen, sie führend und erlösend hinüberleitend zum ersehnten ewigen Frieden. Sein «Frühling», welchen wir hier reproduziren, ist charakteristisch für seine Zeichnung und Technik. Welch' ein Zauber spricht aus dieser frühlingsjungen Birkenlandschaft mit den Staarkästen und singenden Vögeln, mit dem Hause dahinter und den jungen Menschenkindern im Vordergrunde. Auch zwei Exlibris in Radirung hat er ausgestellt. In dem einen, für sich radirten «Barkenhof», hat er sein reizendes Häuschen dargestellt, in dem er, nachdem es im Innern auf's Nothwendigste umgebaut ist, und eine so künstlerische Einrichtung erhalten hat, dass es wirkt wie ein poetisches Idyll — seine Wohnung aufgeschlagen hat. — Ein seiner Zeit für den Schreiber dieser Zeilen gezeichnetes Exlibris reproduziren wir hier — prähistorische Randornamente rahmen ein niedersächsisches Bauernhaus, ein vorgeschichtliches Steindenkmal und ein Porträt ein — die symbolisch auf die Zusammensetzung der Bücherei hindeutenden Darstellungen in echt Vogeler'scher Weise stylisirt. Ein ganz ausgesprochenes Talent aber besitzt der junge Künstler auf dem Gebiete der (Porträt-) Karrikatur, ein sicheres Aufgreifen und Betonen des Charakteristischen, verbunden mit einem Alles besiegenden Humor zeichnen diese, für einen engeren Freundeskreis oder auch anlässlich des Bremer Dombaubazars entstandenen Blätter aus.

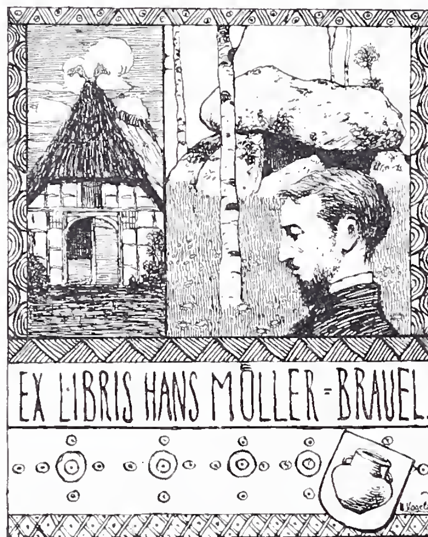
Gesagt sei noch, dass die Worpsweder im Vorjahre eine Mappe mit zwölf Originalradirungen, betitelt «Vom Weyerberg» herausgaben, zu der diese vier Künstler jeweils für sie charakteristische Blätter beisteuerten, so dass eine Mappe entstand, die eine künstlerische That bedeutet. — Von Fritz Mackensen sind drei sehr gute figürliche Radirungen da, von Hans am Ende gute Landschaften, desgleichen von Overbeck, während Heinrich Vogeler einige entzückende Märchendarstellungen lieferte.

* * *

Zum Schlusse.

Die Fortdauer der Worpsweder Kolonie ist nicht nur durch die künstlerischen Anschauungen der Maler in sich begründet, ein äusserlicher Umstand kommt noch dazu: Die Erfolge des Vorjahres haben keinen anderen Einfluss auf die Künstler geübt, als nur, dass sie sich bessere Arbeitsräume beschafft haben, oder sich eigene Ateliers gebaut, wie die Herren Overbeck (am Fusse des Weyerberges), Modersohn und Vogeler (der sich das oben schon erwähnte Bauernhaus mit dem Birkenpark gekauft hat). Die Uebrigen haben es sich durch bauliche Umbauten in Worpsweder Bauernhäusern beschafft, aber auch hier sind eigene Atelierbauten nur eine Zeitfrage.

Das ist «Worpswede!» —



Heinrich Vogeler. Ex libris



Hans am Ende pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Erster Schnee.





Hans Volkmer pinx.

Mozart's erste Liebe.

Mozart's Jugendliebe

Zu einem Bilde von Hans Volkmer

Der talentvolle junge Künstler errang mit diesem Bilde seinen ersten Erfolg. Hans Volkmer ist ein geborener Schlesier; Neisse ist seine Vaterstadt. Er verrieth schon früh Vorliebe und Talent für das Zeichnen; eine Begabung, die von einer künstlerisch veranlagten Mutter gepflegt und gefördert wurde. Nachdem er in Breslau das Gymnasium besucht und auch kurze Zeit an einer dortigen Kunstschule zugebracht, kam er im Jahre 1888, als Zwanzigjähriger nach München, an die Akademie. Er fand in Professor Raupp, dessen Schule er besuchte, einen liebenswürdigen Lehrer, der den Arbeiten des strebsamen, nur fast allzu bescheidenen jungen Malers lebhaftes Interesse entgegen brachte und sein Talent in glückliche Bahnen zu lenken wusste. Volkmer betrachtet, so weit sich nach seinen bisherigen Bildern schliessen lässt, den Stoff seiner künstlerischen Darstellungen nicht als so nebensächlich, als es sonst meist unter den «Jungen» üblich ist. Er ist auch kein «Armeleut»-Maler. Er wählt für seine Bilder Vorgänge aus dem Gesellschaftsleben; er malt hübsche Stoffe, elegante Frauengestalten; aber er sucht sich interessante, zuweilen sehr ernste, tragische Situationen, die dem Beschauer zu denken geben, die ihn zu fesseln verstehen. Zugleich weiss er auch die malerische Wirkung, die den Künstler und Kenner reizt, durch einen eigenartigen, pikanten Beleuchtungseffekt hervorzurufen. Auf seinem letzten Bilde «Ruinirt», das in der Glaspalast-Ausstellung von 1896 in einem der ersten Säle hängt, dringt von der einen Seite schon Morgendämmerung in das Gemach, während die andere noch von einer Lampe erhellt wird. Ein höchst interessantes Beleuchtungsproblem! Auf dem vorliegenden Bilde «Mozart's Jugendliebe» stehen die beiden Gestalten im silbernen Mondglanz, in blaugrünem Geflimmer, während sie aus dem helldurchschimmerten Fenster das Lampenlicht in warmen Tönen umfliesst. Es ist an sich schon eine immer reizvolle Szene, die der Maler hier schilderte: zwei junge Menschen, in stimmungsvoller Einsamkeit, auf einem von träumerischen Lichtfluthen umragten Balkon; versunken in Musik. Wie viel packender noch, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass diese Beiden wirklich lebten; in mancher stillen Abendstunde wohl so nebeneinander sassen, spielend, lauschend, von stolzem Zukunftsglauben durchbebt! Wenn wir in dem schlanken Geiger den jungen Mozart erkennen, dessen Name schon wie Sonnenschein wirkt, eine Wunderwelt des Wohlklangs in die Erinnerung wach ruft.

Wie mag er gespielt haben, der jugendliche gottbegnadete Meister, dem Zauber-Melodien zu Gebote standen, gespielt im echten, glühenden Sehnen, um eine geliebte Seele zu rühren! Man meint, unwiderstehliche Macht müsste ihm verliehen gewesen sein, um alle Empfindungsfasern eines Frauenherzens aufzuwühlen, erbeben zu machen, zu beherrschen! Man meint, das süsse Locken seiner Wunderklänge müsste jedes Gemüth mit solcher Allgewalt durchzittert haben, dass ihm jedes Weib, das er gewinnen wollte, in die Arme flog, weinend, jubelnd, jauchzend, hingerissen in seliger Begeisterung, wie einem Sieger über die Seelen!

Und doch — hat sie ihn jemals geliebt, die Erste, die sein Herz bewegte, die schöne, braunlockige Aloysia?

Mitleid mit den unendlich bescheidenen Verhältnissen, in denen sie und die Ihren lebten, war sein anfängliches Empfinden, als er sie kennen lernte.

Mozart lebte damals an dem Hofe des Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim, gab Unterricht und komponirte kleinere Kammermusikwerke, — Sonaten für Klavier, mit und ohne Violine, — für seine Schüler und andere Auftraggeber; widmete auch die eine oder andere seiner Arbeiten den kürfürstlichen Kindern oder sandte sie an seinen Vater. Da ihm «nichts auf der Welt so widerlich war als das Abschreiben eigener Kompositionen» und

das Kopiren in Mannheim beträchtliches Geld kostete, freute er sich über die Bekanntschaft mit dem Souffleur und Kopisten am kurfürstlichen Theater, der ihm die Arbeit besorgen und den Unterricht seiner Tochter als Gegenleistung betrachten wollte.

So knüpften sich die freundschaftlichen Beziehungen zu der Familie Weber an, die in Mozart's Leben eine grosse Rolle spielen sollte. Weber's hatten früher wohl bessere Zeiten gekannt, befanden sich nun aber in sehr beschränkter Lage. Sechs Kinder; und der Vater bekam einen Jahresgehalt von 200 Gulden! Dank einer glücklichen sorglosen Veranlagung nahmen sie ihre misslichen Verhältnisse aber nicht allzu tragisch und Mozart fühlte sich angeheimelt von dem leichten und heiteren Tone, der in dem Musikerkreise herrschte.

In Kirchheimbolanden, am Hofe der Prinzessin von Oranien, verbrachte Mozart mehrere vergnügte Tage in der Gesellschaft seiner schönen, jungen Schülerin und Kollegin. «Abends gingen wir nach Hof» schreibt er an seinen Vater. «Da sang die Mademoiselle Weber drei Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! — ich habe ja im neulichen Brief von ihren Verdiensten geschrieben; doch werde ich diesen Brief nicht schliessen können, ohne noch mehr von ihr zu schreiben, da ich sie erst recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einsehe».

Man kann aus den Zeilen heraushören, dass er schon ein wenig Feuer gefangen hatte. Ein schöner, junger Mund, der seine Lieder sang! Und er war 22 Jahre alt!

Das mitleidige Interesse an der Familie, die Bewunderung für das Mädchen wuchs. Der heisse Wunsch erwachte, sie und die Ihren aus ihrer Armseligkeit herauszureissen, für Aloysia zum Befreier und Erlöser zu werden, der sie einer freieren, glänzenderen Existenz zuführte. So reifte der Plan in ihm, mit ihr und ihrem Vater eine Kunstreise nach Italien anzutreten. Er wollte spielen, dem bereits errungenen Künstlernamen im Lande der Musik neue Lorbeeren beifügen; er wollte vor allem Opern schreiben, in denen seine «liebe Weberin» die ersten Rollen singen würde. Weber's waren von dieser Idee begeistert, Aloysia studirte unter der Leitung ihres sie bewundernden Lehrers die Arien aus seinen früheren Opern und Mozart träumte schon von gemeinsamen Erfolgen, von seligem Zusammensein und Zusammenwirken in den herrlichen Städten Italiens. Da kam ein entsetzter Brief seines Vaters, dem er die Pläne mitgetheilt. Der Vater war vollständig dagegen; es wäre für eine jugendliche Sängerin unmöglich, sich rasch in der Fremde Bahn zu brechen. Wolfgang würde sich nur seine eigenen grossen Zukunftsaussichten verderben, ohne der Familie Weber einen wirklichen Dienst zu erweisen.

«Fort mit Dir nach Paris», schreibt er, «und das bald, setze Dich grossen Leuten an die Seite — aut Caesar, aut nihil! — Der einzige Gedanke, Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. — Es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler, auf den die Welt vergisst, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschläfert, mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Reichthum, mit Allem für Deine Familie wohlversehen, bei aller Welt in Ansehen sterben willst?» Für Wolfgang war der kluge, aufopfernde Vater — «der Beste aller Väter», wie er ihn nannte — höchste Autorität. Zum ersten Male lehnte sich sein innerstes wärmstes Empfinden gegen diesen fremden Willen auf, dem er sich bisher gerne unterworfen hatte. In diesem Widerstreit der Gefühle ward er sich erst so recht klar, dass eine stärkere, heissere Macht als die kindliche Liebe von seiner Seele Besitz ergriffen. Erste Herzenskämpfe, ein wildes schmerzliches Stürmen in dem jungen Gemüth! Das festeingewurzelte Vertrauen, die Ehrfurcht für den treuen Berather trugen den Sieg davon. Er gehorchte. Aber wenn er auch vorläufig auf die so schön geträumte Reise, Seite an Seite mit der Geliebten, verzichtete, so dachte er doch keineswegs an Entsagung. Nein! Er wollte nach Paris, wie der Vater befahl. Aber er wollte dort möglichst rasch, rascher als es in Mannheim möglich schien, das ersehnte Ziel erreichen, um Aloysia werben zu können. In dem Aufruhr seiner Gefühle, in der heissen Bewegung jener Tage, die dem Abschied vorangingen, durchglühte ihn, für den Musik die Sprache der Seele war, ein wunderbarer Schöpferdrang und er schrieb die herrliche Arie «Non so donde viene» (Ich weiss nicht woher mir kommt dieses wunderbare Empfinden), die seinem warmen tiefen Liebessehnen einen unvergänglichen Ausdruck gegeben hat.

Schon auf der Reise nach Paris fühlte er Heimweh, Zeitlang nach der Nähe des geliebten Mädchens. Es

schien, beim Auseinandergehen, als sei auch sie ihm herzlich zugethan. «Die Weberin hat», schreibt er dem Vater, «aus gutem Herzen zwei Tätzeln von Filet gestrickt und mir zum Andenken und zu einer schwachen Erkenntlichkeit verehrt».

Wie warm ihm diese «Tätzeln» machten, was für selige Träume sich an diese «Tätzeln» knüpften, das war sein süsses Geheimniss, das er dem Vater nicht anvertraute. Es war keine glückliche Zeit, die er in Paris verlebte. Erfolge blieben ja nicht aus, aber er begegnete doch in tonangebenden Kreisen einer so oberflächlichen Verständnisslosigkeit für die Kunst, die ihm so heilig war, dass sich ihm das Herz empörte. Und nach verschiedenartigen Enttäuschungen musste er in der Seinestadt einen grossen, tiefen Schmerz erleben: er verlor dort seine gute Mutter, die ihn mit rührender Anspruchslosigkeit auf seinen Reisen begleitet hatte; eine jener sanften Frauennaturen, die ihr Leben nur für Andere leben.

Wolfgang sorgte sich in all' seinem eigenen Kummer vor allem um den Vater, wie er ihm die traurige Nachricht mit möglichster Schonung mittheilen, wie er ihm den schweren Verlust ersetzen sollte. Ein kindlich warmes Herz, ein goldtreues Gemüth spricht ergreifend aus seinen Briefen.

Und durch all' den düsteren Ernst dieser Tage gleitet doch wie ein Sonnenstrahl die Hoffnung auf das Wiedersehen mit der Geliebten, das süsse Zukunftsbild, das er freilich dem Vater verschweigt, an dem er aber mit Zuversicht festhält: sie zu heirathen, so bald er dazu in der Lage ist. Da er in Paris diesem Ziel nicht näher rückt, kehrt er wieder nach Deutschland zurück; sein Herz jubelt auf, als er sich Mannheim nähert; aber Aloysia hatte die Stätte verlassen, an die sich für ihn die theuersten Erinnerungen knüpften.

Der kurfürstliche Hof war von Mannheim nach München gezogen. Aloysia war, dank der warmen Verwendung Mozart's, der die «Weberin» allen seinen Freunden und Gönnern empfahl, mit einem, in Anbetracht ihrer früheren Lebensbedingungen, ganz ansehnlichen Gehalt engagirt worden. Für die Familie Weber kamen bessere Tage. Mozart blieb noch eine Weile in Mannheim, weil er hoffte, Karl Theodor würde dorthin zurückkehren. Als diese Erwartung der Mannheimer sich nicht erfüllte, entschloss er sich, nach München zu ziehen und sich an den Kurfürsten selbst zu wenden. Nun musste es ihm ja endlich gelingen, eine feste Anstellung zu gewinnen und mit ihr die Geliebte, an deren treuer Neigung er nicht zweifelte. Die Eltern Weber empfingen ihn mit aller Herzlichkeit. Aloysia aber war kühl und verändert. Die hübsche junge Sängerin hatte sich nun aus eigener Kraft eine ganz angenehme Stellung geschaffen, ihr wurde von den elegantesten Kavalieren gehuldigt und geschmeichelt. In dem Uebermuth des Glückes schaute sie gleichgültig hinweg über den schlichten jungen Mann, dessen Aeusseres nicht verrieth, dass er zu den Unsterblichen gehören sollte.

Aloysia ist später die Frau des Hofschauspielers Lang geworden; es war keine glückliche Ehe. Mozart aber heirathete ihre jüngere Schwester Constanze, die ihm eine liebe, treue Gefährtin gewesen.

Doch diese erste grausame Enttäuschung seines gläubigen jungen Herzens hat ihm einen Schmerzenssturm gekostet, der eine langwährende Erbitterung gegen die einst Geliebte zurückliess.

Es ist ein Etwas wunderbar,
Das ewig schwindet aus dem Herzen,
Wenn uns die erste Täuschung trifft,
Ein Etwas, das wir nie verschmerzen.

Längstverklungenes Weh, entschwundenes Geschick, über das sich seit mehr als einem Jahrhundert Grabesruhe senkte. Während die süssen Melodien, die jener längst verstummten Seele entquollen, noch fortleben und Tausende nach Schönheit hungernder Menschenherzen bezaubern, Gluthen wecken und Schmerzen einlullen, Begeisterung und jauchzende Daseinsfreude entzünden oder Lebensmüden selige Selbstvergessenheit schaffen, während das alte Leid, das alte Glück noch weiterklagt und weiterjauchzt in herzbezwingenden Klängen!

Das Götterloos des Genie's!

Anmerkung. Die thatsächlichen Grundlagen dieser kurzen Skizze verdanken wir dem ausgezeichneten Mozart-Biographen *Ludwig Nohl.*





Fritz Mackensen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herbst.







